
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.

GESCHICHTE DES DRAMA'S.

GESCHICHTE

DES

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

VI. 1.

Das italienische Drama.

DRITTER BAND. ERSTE ABTHEILUNG.

LEIPZIG,

T. O. WEIGEL.

1868.

GESCHICHTE

DES ITALIENISCHEN

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

DRITTER BAND.

ERSTE ABTHEILUNG.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1868.

Vorwort.

Zum erstenmal, geneigter Leser, seit unserer gemeinschaftlichen Wanderung durch die unabsehbaren Gebiete der dramatischen Literatur aller Völker, richte ich das Wort an Dich in unmittelbarer Ansprache mit dem vertraulichen „Du“. Ich darf es getrost, ohne Scheu vor dem Bedenken, dass ich durch meine Vorrede zum ersten und durch die zum dritten Bande dieser Geschichte, deren selbstgesteckte Gränzen der nächste nachfolgende Band immer wieder überschritt, die Vergünstigung, in einem Vorworte Dich begrüssen zu dürfen, verscherzt haben könnte. Denn nun hast Du selbst die Unmöglichkeit erkannt, innerhalb der bemessenen, von jenen Vorreden gezogenen Schranken, die Aufgabe zu lösen, ohne Abbruch an derjenigen Vollständigkeit literaturgeschichtlicher Charakteristik und Kritik, welche das Werk erstrebt; die es von allen derartigen früheren Darstellungen unterscheidet, und durch welche allein eine Geschichte des Drama's Deine dauernde Theilnahme zu fesseln vermag. Das bewiesen mir die zahlreichen von den Tagesblättern dem Werke zu Theil gewordenen Anerkennungen, worin ich ja nur das vervielfältigte Echo Deiner Stimme und Zustimmung vernehmen durfte. Traten darunter auch unliebsame Beurtheilungen auf, so waren es ein paar vereinzelte, unbekannte oder unberufene Stimmen, die sich sogleich als die Wiederhalle des Geschreies jenes Afterlöwen in der Löwenhaut verriethen, dem sein Jagdgenosse, der wirkliche Löwe, die beifällige Belobung nicht versagen konnte:

Nisi nossem tuum
Animum genusque simili fugissem metu.

„Wüsst' ich nicht, wessen Geistes Kind du bist, ich selbst hätte vor deiner Stimme die Flucht ergriffen."

Anders freilich verhält es sich mit der jüngsten dieser abgünstigen, wegwerfenden Stimmen. Diese rührt von einer philologischen Autorität her, deren animus genusque dem Löwen nicht so unzweifelhaft bekannt seyn möchte, dass er möglicherweise nicht doch zu täuschen wäre. Es giebt nämlich, wie Du, mein freundlicher Leser, weisst, zweierlei Arten von philologischen Autoritäten: Solche, die an dem Buchstaben, der tödtet, festkleben, die weitaus überwiegende Zahl; und Solche, die man an den Fingern herzählen kann; die unendlich kleinere Minderheit, die den Geist haben, welcher lebendig macht; zunächst den Buchstaben, dann die Wissenschaft und — als höchste Belebungswirksamkeit — den Geist haben, der das Volksbewusstseyn lebendig macht und mit ewigen Gedanken durchdringt. Nur der Philolog, nur der Sprach- und Alterthumsforscher, dessen Geist sich in dieser Gesammtwirkung bethätigt, gehört zu den grossen Lichtern des philologischen Wissens, deren unser Jahrhundert kaum mehr als ein halbes Dutzend zählen möchte, und dieses halbe Dutzend — zum Ruhm unseres Vaterlandes sey es gesagt — umfasst ausschliesslich deutsche Philologen allerersten Ranges: Gottfried Hermann, F. A. Wolf, A. Boeckh, W. v. Humboldt, K. Lachmann, F. G. Welcker. Doch selbst diese grössten, an der Spitze ihrer Wissenschaft und der Zeitcultur als Ideenwecker und Geistesbefreier voranschreitenden Philologen, woher haben selbst diese ihre Erleuchtungskraft geschöpft und das über dem Wortwissen waltende Vermögen: den geistigen Gehalt und Kunstgeschmack des classischen Alterthums in das allgemeine Bewusstseyn, wie einen Gottesodem der Volksbildung, zu hauchen? Wo denn anders her, als aus der Geisteswirksamkeit der Heroen unserer schönwissenschaftlichen Kunstliteratur, aus den Geisteserzeugnissen unserer grossen classischen Schriftsteller, eines Winkelmann, Lessing, Herder; keiner Fach- keiner Zunftphilologen? Und jene höchste idealste Richtung der grossen Philologie, jenes Hinausstreben der Sprach- und Alterthumswissenschaft aus ihrer particularen, im Griechisch-Römischen festgebannten Formenbeschränktheit, jene Erhebung zu einer allumfassenden Sprachgestaltungsidee, wem verdankt die Philologie des lebendigmachenden

Geistes diese die ganze Weltcultur umspannende, bis zu dem Urbegriffe des Wortes selbst vordringende und dadurch erst vom geisttödtenden Buchstaben befreiende Forschungswirksamkeit? Dem philosophischen Denken ist sie dafür verpflichtet; die gleichzeitige Arbeit der Gedankendisciplinen, die deutsche Philosophie des Jahrhunderts, sie hat der Sprach- und Alterthumskunde diese Richtung aufs Unendliche innerhalb der geschichtlichen Entwicklungen gegeben; hat ihr diesen sich von ihr selbst gleichsam, als blosser zeichendeuterischen, ideenlosen Formenwissenschaft, befreienden Geistestrieb und Aufschwung zu einer höchsten Spracherkenntniss eingeathmet, kraft dessen sie über ihre Fachwissenschaft hehr und glänzend schwebt, wie auf jenem antiken Kunstdenkmal über den Todtenkopf der Falter, das Sinnbild der Seele und der Geistesewigkeit.

Wie unermesslich tief unter jener erlauchten Philologie steht die Wortsklitterungsgelehrsamkeit, steht die blosse Textemendirungs- die Handschriften-Vergleichungsroutine, steht die beschränkte Hirnthätigkeit dieser den Geist tödtenden Buchstabenwissenschaft! Die Geisteskraft eines derartigen Buchstabengelehrten kann nur als eine potenzirte Fähigkeit des Zusammentragens und Zusammensetzens von Buchstaben betrachtet werden, welche der berühmte Philolog, der gelehrte Hund, Fido savant, so glänzend an den Tag legte. Oder hältst Du, theuerster Leser, die Befähigung: durcheinandergeworfene Buchstaben zu irgend einem berühmten Namen, oder zu einer verständlichen Wortfügung aneinanderzureihen, worin jener berühmte Hund so Ausgezeichnetes leistete, — hältst Du diese Befähigung nicht im Wesentlichen für identisch mit der Begabung, aus verglichenen Handschriften eine verständliche Textzeile zusammenzustellen; und hältst Du sie nicht von jener, des vierfüssigen Buchstabengelehrten, nur dem Grade nach verschieden? Oder scheint Dir der Instinct, einem verwischten Palimpsest, aus der Beschaffenheit der einzelnen Blätter, aus der Glätte und Rauhheit der Pergamentseiten, aus der flachen oder tiefen Abschabung der alten, schwächern oder stärkern Auftragung der neuen Schrift, einen durch die mühseligste Arbeit herausgewitterten Sinn abzuquälen — scheint Dir, lieber Leser, nicht auch dieser Instinct der Buchstabengelehrten stammverwandt mit der Witterungskraft des

berühmten Philologen Fido Savant, der gleichfalls aus der rauhern oder glattern Beschaffenheit seiner durcheinandergemischten Buchstabentäfelchen, vermöge einer Art von Conjecturalbuchstabenkritik, die Schriftzeichen herausschnüffelt, die er zu einem aufgegebenen Namen oder verständlichen Satze neben einander ordnet? Dein beifälliges Lächeln deutet auf Deine zustimmende Ansicht: dass die Geistesarbeit jener beiden Buchstabengelehrten nur dem Grade, nicht dem Wesen nach verschieden ist.

Welcher von beiden Arten von Wort-Gelehrten — ich meine die Arten obiger Eintheilung gemäss, in eine Buchstabenwissenschaft, welche tödtet, und eine Wissenschaft des Sprachgeistes, welche lebendig macht — welcher von diesen beiden Arten der vorberegte als Autorität gerühmte Philolog, der jüngste Herunterputzer und Verlästerer der Geschichte des Drama's, Herr Prof. Ritschl in Leipzig, beizuzählen wäre, wusste ich noch vor Kurzem nicht ganz genau. Ich wusste nur mit Sicherheit, aus dem was ich von ihm kannte, dass er zu dem halben Dutzend grosser Philologen nicht gehört. Doch giebt es ja ehrenwerthe Mittelstufen zwischen jenem halben Dutzend Philologen vom höchsten Styl und den Dutzend-Philologen schlechtweg.

Jetzt, wo der II. Band von Herrn Ritschl's Opusc. philologica vor mir liegt, weiss ich genau und bestimmt, zu welcher Klasse von Philologen die gerühmte „Plautus-Autorität" gehört. Nun, zu welcher denn? fragt Dein lächelndes Augenblinzeln, schalkhafter Leser! Du meinst, ich werde ihn in Eine Klasse mit mehrgedachtem berühmten Buchstabenzusammensteller bringen, dem philologischen Schriftsteller κατ᾽ ἐξοχήν und Erstem ja Einzigem seines Faches: in die Klasse der Fido Savant? Nein, nein, ich mag nicht Gleiches mit Gleichem vergelten; mag nicht Bellen mit Wiederbellen beantworten. Ich will gerecht, womöglich grossmüthig seyn, wie es dem freien, unbefangenen, mit dem Mark und Kerne der classischen Literatur, nicht mit deren Schalen und Trebern genährten Geiste, gegenüber dem einseitig beschränkten Fachzeloten und Zunftgelehrten, zukömmt. Ich will der Plautus-Autorität ihre Grösse lassen und gönnen. Ich mag selbst den Koryphäen unter den Dutzendphilologen das Verdienstliche

ihres Handwerks [1]) nicht schmälern, das immerhin ehrenwerthe Verdienst: als Steinklopfer die Strasse zu pflastern, auf welcher die Kinder des Geistes ihren hochgesteckten Siegeszielen, bei donnernder Wettfahrt, entgegenbrausen. Nur darf es dem Steinklopfer nicht einfallen, den dahinstürmenden Siegern die Pflastersteine an den Kopf zu werfen, oder gar mit seinem Hammer auf die Finger klopfen zu wollen und sie zu belehren, wie sie den Wagen lenken und die Rosse tummeln müssen. Bei dieser meiner Anerkennung des Werthes der Philologie, selbst untergeordneten Ranges und von blossem Handlangerverdienste, fühl' ich mich bewogen, zu Gunsten des gegenwärtig ersten Vertreters derselben, auf Grund der Vorrede zum II. Bd. seiner Opuscula philologica, eine eigene Klasse zu stiften: zu der vorbezeichneten des Fido-Savant, die Klasse der Perfido-Savant; ausschliesslich für diejenigen Emendirungs-Gelehrten, die, im Dünkel ihrer Buchstabengelehrsamkeit, Jeden herabsetzen, verlästern, verketzern und als unwissenden ABC-Schützen verhöhnen, der von ihren in der Regel auf die armseligsten Quisquilien hinauslaufenden Klitterungen, Emendirungskünsten, Namensflickereien und ähnlichem Kribskrabs keine Notiz nimmt, davon nichts weiss noch wissen will. Diese specifische, den Emendirungsgelehrten aus der Klasse der Perfido-Savant's eigenthümliche Philologenbissigkeit zeigt eine überraschende Verwandtschaft mit dem Verketzerungseifer der Baalspfaffen des orthodoxen Buchstaben- und Wortglaubens, welche, gleich den philologischen Orthodoxen, die Eigenschaft ihres Buchstabencultus, der den Geist tödtet, annehmen, und alles was Geist ist und hat, und nicht auf ihren Buchstaben schwört, tödten möchten. Trägt die „Vorrede" zum II. Bande der Opuscula philologica nicht ganz den Stempel einer solchen Synodal-Ketzerrichter-Bulle, erlassen gegen anders emendirende Plautus-Erklärer, die sich auf den von Herrn Ritschl, auf Grundlage seiner philologischen Bibel, des tausend und so viel hundertjährigen Mailändischen Cod. Palimpsestus, als kanonisch aufgestellten Plautus-Namen: T. Maccius Plautus, nicht wollen verpflichten und ordiniren lassen? Ganz wie ein Synodalbullen- oder Pastoral-

1) „Die Philologie ist ein Handwerk, und zwar das Handwerk zu emendiren." (Goethe, Briefwechsel mit Zelter. Thl. III, S. 288.)

conferenzen-Unterzeichner, spricht Herr Ritschl dem Turiner Professor Vallauri „die Befähigung" ab, in solchen Fragen mitzureden, und will ihn aus der Gemeinschaft der orthodoxen Philologen oder Wortgläubigen ausgestossen wissen. Er setzt ihn nicht nur aus Brot und Amt, er macht ihn nicht nur zum räudigen Schaaf im philologischen Schaafstall; er entkleidet ihn auch der Mannesmündigkeit, und setzt ihn zum „reinen Kind" herab. „Was soll man dazu sagen," ruft der orthodoxe Palimpsesten-Pfaffe, „als dass man ein reines Kind vor sich hat, ein grosses zwar, das schon so und so viel hat drucken lassen" (doch lange nicht so Vieles und so Dickes wie ein unreines Opuskeln-Kind), „aber eins, das noch nichts gelernt hat; ein Kind, von dem man nur zweifelhaft ist, ob ihm mehr Mitleid oder Spott oder was sonst gebührt" (die Zuchtruthe nämlich: O, des Schulmeisters! O des *πρωκτοτυμπανιστοῦ*!); „ein Kind, das eines Besseren zu belehren, auch gar keine Hoffnung bleibt, da man weiss, welche Macht es ist, gegen die der Kampf selbst für Götter zu schwer ist." [1]) Welche würdige, wissenschaftlich überlegene und gediegene Polemik eines deutschen Professors der Philologie und einer ersten Plautus-Autorität, gegen einen Fach- und Berufsgenossen; einen Professor an der Hochschule zu Turin und Mitglied der dasigen Akademie! Welche triviale „Kinder"-Klimax, die in einer banalen Sottise gipfelt! Welche Perfido-Savant-Bissigkeit, die allem Professoren-Anstand den Kopf abbeisst! Und diese Plautus-Autorität zeiht einen Collegen, dem er die plumpste Ungeschliffenheit, „unbesiegbare Dummheit," eingewickelt in eine bis zur Verpöntheit marktläufige Phrase, an den Kopf wirft, — zeiht diesen von ihm misshandelten Collegen der „moralischen Unwürdigkeit," der ehrenrührigen „Verdächtigung!" Worauf hin? Weil der Turiner Professor einen allgemeinen Tadel gegen gewisse Philologen ausspricht, die nicht sowohl aus Wahrheitseifer, als aus Ruhmhascherei, wenn sie etwas Neues entdeckt zu haben glauben, der willkürlichen Aufstellungen kein Ende finden". [2]) Angeblich wegen dieser Versündigung des Turiner Professors an der über

1) Opusc. philol. II. S. XVII f.

2) acerrime nonnullorum contentionem improbamus, qui non tam inquirendae veritatis gratia, quam gloriolae captandae studio, rebus novis inventis, multa ad arbitrium prorsus finxerunt. S. XVIII.

jeden Zweifel erhabenen ausschliesslichen Wahrheitsliebe und eben so unanzweifelbaren Reinheit von jeglicher Entdeckereitelkeit und Ruhmsucht Seitens des ,T. Maccius'-Entdeckers. Angeblich. Im Grunde gilt aber die Misshandlung doch nur dem Ketzerthum des Turiner Professors, der sich hartnäckig, nach wie vor, zum ,Marcus Accius' bekennt und nicht zum T. Maccius, dem alleinseligmachenden Plautus-Namen des Mailänder Palimpsests, dessen Apostel Fridericus Ritschelius. Dass dem also, beweist der unmittelbare Anschluss an die Aeusserung des Vallauri: „Worte, denen die Nutzanwendung auf den vielgeliebten ,Marcus Accius Plautus' auf dem Fusse folgt. Abgesehen von der moralischen Unwürdigkeit, die in einer so ehrenrührigen Verdächtigung liegt u. s. w. (S. XVIII.) Wem die „ehrenrührige Verdächtigung" zur Last zu legen sey: ob dem, der den Vorwurf eines grössern Ruhmes- als Wahrheitsbestrebens im Allgemeinen ausspricht, oder dem, der bei einem persönlichen Angriff den Gegner zum „reinen Kinde" herabsetzt, das nichts gelernt, das die Ruthe verdiene, und der dem reinen Kinde gleich hinterher unverbesserliche Dummheit an den Kopf wirft, — wer von diesen beiden Fachgelehrten die grössere Unwürdigkeit, die ehrenrührigere Beleidigung sich habe zu Schulden kommen lassen, das könnte nur Furius Camillus entscheiden, auf dessen Geheiss die Kinder von Veji ihren Schulmeister aus dem römischen Lager mit Ruthenbündeln nach der Stadt zurückpeitschten.

Lass auch uns, guter Leser, Dich und mich, den ja schon sein Name dazu eignet, wie diese Kinder werden und, im Verein mit dem als „reines Kind" auf die Schulbank gesetzten Turiner Professor, dem ich ohnehin als „Gesinnungs- und Kampfgenosse" zugesellt worden, um, nach dessen Abstrafung, „übergelegt" zu werden, — lass uns selbdritt, guter Leser, Jeder mit einem Ruthenbündel bewaffnet, dem Schulmeister heimleuchten.

Satz um Satz, Hieb um Hieb!

„Für Philologen und solche, die auch nur eine Ahnung haben von philologischer oder überhaupt wissenschaftlicher Methode, ist das Buch" (die Geschichte des Dramas) „freilich nicht geschrieben". [1])

---

1) S. XX.

Freilich nicht für Philologen seines Schlags geschrieben, die nach Schätzen graben und froh sind, wenn sie Regenwürmer finden. Ein Philolog, Prof. an der Universität zu Berlin, Mitglied der Akademie, ein Gelehrter, der in seiner kleinsten Abhandlung mehr Geist, Kritik, Kunstgeschmack und classisches Wissen darlegt, als beide Bände Opuskeln zusammengenommen, die Parerga miteinbegriffen, — dieser um die altdeutsche wie classische Sprachforschung gleich hochverdiente Philolog sprach dem Verfasser der „Geschichte des Drama's", nach Erscheinen des I. Bandes seine grosse Befriedigung und Freude, insbesondere über die Charakteristik des Aeschylos und Sophokles aus, die jene eingewurzelte durch alle philologische Schulen fortgeerbte Ansicht von der grössern tragischen Kunstmeisterschaft des Sophokles, im Vergleiche zu Aeschylos, über den Haufen warf. Namentlich hob der ausgezeichnete Gelehrte, der das schärfste philologische Wissen mit dem kritisch-poetischen Geiste Herder's verbindet, das überraschende, von jener Charakteristik der drei griechischen Tragiker zu Tage gelegte Resultat hervor: dass in Aeschylos die tragische Poesie und Kunst gipfelt, die bei Sophokles schon im Sinken begriffen; und dass diese Parallele gleichwohl mit aller Ehrfurcht vor der Grösse eines solchen Kunstmeisters wie Sophokles durchgeführt sey. Zugleich gab der hervorragende Philolog dem Verfasser der Geschichte des Drama's die Versicherung, dass Boeckh seine Ansicht theile. Wenn ich den hochgeschätzten Mann hier nicht nenne, so geschieht es aus Scheu, seinen Namen vom reinsten und hellsten Klang, gelegentlich einer solchen Abfertigung, zu entweihen. Ein anderer, auf seinem Gebiete als der gegenwärtig grösste Sprachforscher anerkannte Philolog, Prof. Goldstücker in London, äusserte sich, in Bezug auf die Behandlung des indischen Drama's im dritten Bande der „Geschichte des Drama," nicht minder schmeichelhaft und anerkennend für den Verfasser. Er bewunderte bei einem mit dem Sanskrit nicht vertrauten Schriftsteller das richtige Erfassen des Charakters und tiefe Eindringen in das Wesen des indischen dramatischen Geistes. „Das Buch" ist also doch wohl, und nicht „freilich nicht", auch für Philologen geschrieben, aber freilich für Philologen, die keine Opuskeln-Nester, wie die Ratten die ihrigen im Speck eines Mutterschweines, im Bauche eines und desselben

Palimpsestus betten. Hat der Opuskler „das Buch" gelesen? Nein; wie aus seinen folgenden Schmähphrasen deutlich erhellt. Nicht gelesen, und doch verlästert? — Drauf losgestrichen, freundlicher Leser! und auch Du, mein „Gesinnungs- und Kampfgenosse", wackerer Professor, Thomas Vallauri, ungläubiger T. Maccius-Thomas, und Leidensbruder in M. Accio! Schwingt die Birkenreiser, dass es pfeift! Wir sind solidarisch dazu verpflichtet. Du vor Allen, guter Leser, der Du ein Buch von solcher Beschaffenheit liesest und gar kaufst. Die Schmähung des Buches spricht Deinem Urtheil Hohn und sagt Deinem Geschmack eine grobe Sottise ins Gesicht. Und noch dazu geschmäht von einem erbosten Nichtleser, der nur eine einzige, ihn betreffende Stelle darin aufsticht. Macht uns der Palimpsestenreiter zu Schuljungen, so soll er wenigstens bis Veji, statt auf dem Mailänder Palimpsest, auf der uns untergeschobenen Eselsbank reiten. Losgestrichen! —

„Diese — die aus seinem Holz geschnittenen Philologen — „diese werden vielmehr urtheilen, dass Alles, was dort im II. Bande" (der Geschichte des Drama's) „über Plautus und Terenz (andre Partien gehen uns hier nichts an" — mit andern Worten: die andern Partien kenn' ich nicht; mögen sie noch so gut seyn, mitgefangen, mitgehangen —) „insbesondere auch p. 480 ff. über Leben und Namen des erstern gedruckt steht, nichts ist als das leichtfertigste Machwerk eines die letzten Consequenzen seiner selbst ziehenden Dilettantismus."

Merkt doch nur die Antiklimax! Zuerst wird von einer in Leipzig in 5 Bänden erschienenen „Geschichte des Drama's" gesprochen, wie von einem mit diesen fünf Bänden abgeschlossenen Werke. Du, lieber Leser, weisst am besten, wie es damit bewandt ist. Er kennt also von einem in den ersten deutschen Blättern seit 1865 vielfältigst besprochenen Werke nicht einmal die alleräusserlichste Beschaffenheit. Es existirt für ihn nicht. Sey's drum. Was kein Mailändischer Palimpsest ist, verfällt seiner Verachtung. Dieser Schlag von Philologen, deren vollendetster Ausdruck und Prototyp der Plautus-Philolog ist, sieht Alles, was ausserhalb seiner Specialität liegt, mit den rudimentären Augen eines Maulwurfs an. Wie diesen sein finsteres Loch, so macht das dumpfe Einleben in die Lücken eines alten Codex diese

Scharrer und Gräber nach verrotteten Wurzeln blind gegen die Aussenwelt, blind gegen das Leben, stockblind gegen jegliche Belehrung, hochmuthsblind gegen das Licht der Wahrheit und Selbsterkenntniss. Doch mag er sich einwühlen in seinen Schmöker so viel er Lust hat, immerhin! Wenn aber so ein blödäugiger Codexwühler mit dem kümmerlichen Maasse von Lichtempfindung, das in seiner dunkeln Höhle zum Erhaschen von Insectenlarven u. vermoderten Wurzeln hinreicht, wenn er von diesem Gesichtspunkte aus auf Jegliches herabzusehen und es scharrfüssig in sein Bereich zu zerren, sich nicht entblödet, bloss auf Grund seines Nichtsehens; seines Unvermögens, es zu erkennen, und weil es für ihn gar nicht vorhanden: verdient ein solcher nicht, ich will nicht sagen, mit Schaufeln todt geschlagen zu werden wie ein Maulwurf, aber doch Ehrenberg's Verzeichniss der Bewohner dunkler Höhlen in den Monatsberichten der Berliner Akademie 1859, S. 758 ff. zu ergänzen? — Doch die Antiklimax! Von den fünf für ihn gar nicht existirenden Bänden der Geschichte des Drama's scharrt er sich den II. Band heraus — um etwa diesen zu lesen? Dazu reicht seine Sehkraft nicht hin. Nein: mit dem Maulwurfsaug erspäht er auch in diesem Bande durch blinden Naturtrieb, was in seinen Kram und für seinen Frass passt, um es mit seinem Scharrfuss, vermöge des ihm angeborenen und durch Uebung entwickelten Instinctes, sofort zu packen und zu verputzen: „dass Alles, was dort im zweiten Bande über Plautus und Terenz — gedruckt steht, nichts ist als das leichtfertigste Machwerk" — „Alles?" Bewahre; so weit, wie gesagt, trägt das philologische Finsterlingsauge nicht. Nur die eine Stelle scharrt er auf, die ihn und seine Entdeckung betrifft. Du erinnerst dich, lieber Leser, noch der Stelle. Ich will zum Spasse das corpus delicti vorlegen, das, zum „leichtfertigsten Machwerk" geschmäht, sämmtliche, vom Verputzer nicht gelesene und ausserhalb seines Gesichtskreises liegende fünf Bände in Bausch und Bogen gleich mit als leichtfertigstes Machwerk stempeln soll.

Die Stelle lautet [1]): „Und die von Gelehrsamkeit strotzenden, das ganze Plautus-Material beherrschenden und erschöpfenden

1) Gesch. d. Dram. II. S. 481.

Untersuchungen Ritschl's haben sie, hundert Jahre nach Lessing's Abhandlung, eine einzige Nachricht mehr über Plautus' Lebensverhältnisse an's Licht fördern können? Nicht nur das Leben, selbst der ohnehin schon schwankende Name des Plautus schwebt in der grössten Gefahr zu nichte geforscht zu werden. Eine der gründlichsten Abhandlungen, die über 40 lateinisch geschriebene Seiten beträgt: De Plauti Poetae nominibus, zerklittert die Namen des Lustspieldichters so faserklein, dass dieser schliesslich seinem Schöpfer, dem gelehrten Verfasser des Parergon, danken kann, wenn er von dem Namen Marcus Accius Plautus Asinius, oder M. Attius oder gar Maccius Plautus, den M. Attius Plautus mit heiler Haut davonträgt."

O flagitium ingens! o nefandum scelus! Unter allen diesen Plautus-Namen kommt der von der Wühlmaus des Mailänders Palimpsests aufgescharrte Name, ,T. Maccius' allein nicht vor! Hinc illae irae. „Das leichtfertigste Machwerk" läuft also auf das Capitalverbrechen hinaus: die weltbewegende Entdeckung des Plautus-Philologen, — den grossen Palimpsestfund, den Hauptanspruchtitel auf seinen Ruhm und seine Unsterblichkeit: den T. Maccius, bei Aufzählung der verschiedenen Plautus-Benamsungen, übergangen zu haben. Kommt es in einer Geschichte des Drama's auf dergleichen Lappalien so wesentlich an, dass man desshalb ein ganzes, seiner Aufgabe nach mindestens bedeutsames Werk, ohne den allerentferntesten Beleg und Nachweis, auf die blosse Autoritätsvollmacht hin, ungestraft belfern und schmähen zu können, mit Hohn und Schimpf überschütten darf? Sind die Thatsachen, die auch nur jene Stelle anführt, nicht in der Wahrheit begründet? Hat der Verfasser so zahl- und umfangreicher Excurse, Parerga, Glossarien,. eine einzige Nachricht über Plautus' Lebensverhältnisse geliefert, die sich nicht schon bei Lessing fände? Enthält sein Plautus-Scharrsel auch nur Einen solchen Zug mehr, warum verweist er nicht darauf, belehrt er uns nicht eines Besseren? Beschämt er mich nicht durch eine thatsächliche Berichtigung, anstatt wie eine alte Höke zu geifern und das Werk todt schimpfen zu wollen? Für dieses beweislose, im Maasse seiner Fachleistungen, seiner Fachautorität, um so unanständigere Keifen und Herunterreissen gebührt ihm der von Furius Camillus dictirte Spaziergang zwischen Birken-

reisern von Dan bis Barseba und von Bonn bis Leipzig. Ein paar gepfefferte Extrahiebe im beschleunigten Tact für die schlechtstylisirte, sinnbaare, jedenfalls trivial aufgespreizte Phrase: „das leichtfertigste Machwerk eines die letzten Consequenzen seiner selbst ziehenden Dilettantismus!"

„Dilettantismus" — der elende Vorwurf verdiente eine besondere Stäupung. Nennt mir doch den Schriftsteller, den grössten unter den grossen, der in gewissen Fachgebieten, welche seine Hauptwirksamkeit berühren, nicht Dilettant wäre. In der Naturwissenschaft blieb Goethe z. B. immer nur Dilettant, unbeschadet der grossen und hellen Lichter, die er auf einige Probleme derselben warf. Und dies auch mehr vermöge seines gewaltigen pantheistischen Geistes eben, seines weltdurchschauenden poetischen Genies, als in Folge seiner naturwissenschaftlichen Forschungen und Experimente. Unsern grossen Schiller konnten Fachhistoriker, wie Spittler, Niebuhr, als Dilettanten in der Geschichtsforschung und Gelehrsamkeit betrachten; gleichwohl aber in der Auffassung der Thatsachen, Gruppirung der Begebenheiten, Beleuchtung der geschichtlichen Figuren, insbesondere in geistreicher Anmuth und anregender Lebhaftigkeit der Darstellung von Schiller lernen, wenn dergleichen zu lernen wäre. Als ein Dilettant in der Philosophie mochte Schiller in Fichte's Augen erscheinen, und dieser es ihn sogar in seinem Briefwechsel mit Schiller zwischen den Zeilen lesen lassen. Dessenungeachtet hat Schiller heilsamer und befruchtender auf die Kant'sche Aesthetik eingewirkt, als diese auf ihn. Ja unter den oben als die sechs grössten Philologen des Zeitalters gepriesenen Sprach- und Alterthumsforschern möchte sich wohl auch der Eine oder der Andere — gleich der erste vielleicht am häufigsten — bei ästhetisch-philosophischen oder kunstpoetischen Urtheilen auf dem fahlen Pferde des Dilettantismus haben betreffen lassen. Jedenfalls möchte die schönwissenschaftliche und literaturgeschichtliche Kritik, von geistreichen, ideenvollen, mit dem Mark der classischen Bildung genährten Köpfen gepflegt und geübt, bei einer Mischung von allgemeiner, dilettantischer Kunde der Formalfächer, insbesondere des philologischen Buchstabenwissens, besser gedeihen, als bei dem umgekehrten Verhältniss, wo der Fachgelehrte, der Fachphilologe namentlich, den ästhetisch-philosophischen Kritiker, wie

Unkraut den Weizen, überwuchert und erstickt; wovon Herr Ritschl ein so augenfälliges, abschreckendes Beispiel liefert.

In Betracht seiner völligen Unfähigkeit, den ästhetisch-kritischen Gehalt der Geschichte des Drama's zu würdigen, darf ich daher den mir zugehöhnten „Dilettantismus", insofern derselbe doch nur auf das Philologische und speciell auf das Steckenpferd des Stockphilologen, den von ihm aufgescharrten Plautus-Namen, zielen kann, getrost acceptiren, ohne dass desshalb der Plautus-Kritik und Darstellung in der Geschichte des Drama's ein Haar von Herrn Ritschl's täppischem Dreinfahren gekrümmt, oder von allem dem „was dort über Plautus und Terentius gedruckt steht," auch nur ein Jota verkümmert würde. Diesen „Dilettantismus" nehme ich ruhig und mit einem gewissen Gefühle von Befriedigung auf mich; in der Ueberzeugung, dass jeder Kundige den Verfasser der Geschichte des Drama's in der Philologie immer noch für besser beschlagen halten wird, als Herrn Ritschl in der ästhetischen Kritik. Entkleidet seines philologischen Palimpsesten-Krams, würde sich der Haupthahn unter den Scharrern im Plautus-Kehricht auf dem Gebiete der literaturgeschichtlichen Darstellung und Kritik ausnehmen wie jener von Diogenes gerupfte Kapaun, und auch wie dieser mit einem die letzten Consequenzen seiner selbst ziehenden Gackergeschrei dahinlaufen, um sich vor den ungerupften Hähnen des philologischen Hühnerstalls zu verstecken.

„Die flachste, kenntnissloseste Compilation" —

In der beregten Stelle, bezüglich des Lebens und Namens von Plautus? Oder in Bezug auf „Alles, was dort über Plautus und Terenz gedruckt steht," wonach auch die Charakteristik der beiden Komiker, die Zergliederung ihrer Stücke, und die Kritik derselben „die flachste kenntnissloseste Compilation" seyn müsste. Das würde schon die Thatsache als eine dreiste Lüge brandmarken: dass jene Charakteristik, Analyse und Kritik eine durchgängige, ausgesprochene Opposition gegen Th. Mommsens geistvolle, aber meines Erachtens irrige Auffassung des Charakterunterschiedes beider Komiker bildet. Die schnurstracks entgegengesetzte Ansicht der „Geschichte des Drama's" mag falsch seyn; wer aber die Durchführung derselben eine Compilation schmäht, der hat sie entweder gar nicht gelesen, und will bloss,

weil er einmal im Zug ist, drauf losschmähen und schimpfen, oder sein Geist, wenn er sie gelesen, ist infolge des Hauptgeschäftes seiner Fachwissenschaft, die Hegel ein „blosses Aggregat von Kenntnissen“ nennt [1]), von zusammengelesenen, durch keinen Grundgedanken wissenschaftlich und organisch verbundenen, von compilatorisch gesammelten Kenntnissen eben, — ist infolge solchen beständigen Citirens, Excerpirens, Glossirens, Excursirens, Parergonisirens und Opusculirens, so compilationssichtig geworden, dass er jede noch so ursprüngliche Gedankenentwickelung und Darstellung sub specie Compilationis betrachtet: der Widerpart zum Geisterseher; als ein solcher nämlich, der Sinn und Fähigkeit, Geister wahrzunehmen, verloren, oder durch die Geistlosigkeit seines Arbeitsmechanismus und seines Stückwerkscompilirens völlig abgestumpft hat. Hiebei ist noch ein Motiv denkbar: Im Bewusstseyn des Unvermögens, ein Kunsturtheil über Plautus und den Geistescharakter dieses Komikers wissenschaftlich zu begründen, oder gar die Eigenart der beiden römischen Komödiendichter und ihre Verschiedenheiten kritisch zu entwickeln, — wesshalb denn auch in dem ganzen aufgespeicherten Wuste von Plautus-Klitterungen von einer derartigen Kritik nichts zu spüren — dieser seiner Unfähigkeit sich wohl bewusst, mochte der Plautus-Namen-Entdecker, unser T. Maccius-Ritschl, im blinden Autoritätsglauben an seine eigene Autorität, gar leicht denken: mit wenigen, aber durch dreiste und rücksichtslose Wegwerfung und Herabsetzung „Alles dessen, was dort über Plautus und Terenz gedruckt steht,“ um so vernichtenderen Zeilen das Buch zugleich mit den bezüglichen Partieen mausetodt schlagen zu können. Bekanntlich giebt es nichts Neidischeres als Impotenz, geistige wie leibliche. Das Wort „Neidhammel“ deutet sinnreich darauf hin — denn in einer einzigen kurzen kritischen Würdigung des geistigen Gehaltes eines Schrift- oder Kunstwerkes kann oft mehr von dieser zeugungstüchtigen Schöpferkraft vibriren, als in einem Dutzend dickleibiger Opuskeln. Für die Möglichkeit einer solchen Triebfeder scheint auch der als Anhang dem II. Bande der Opuscula (N. XIV, S. 732 ff.) angeschlossene Aufsatz eines ungenannten Verfassers: „Zur Cha-

1) Encyclop. S. 22.

rakteristik des Plautus und Terentius," zu sprechen, aus dem Rheinischen Museum für Philologie VIII 1851, wieder abgedruckt. Es ist der einzige Artikel in dem massenhaften Buch voll Schutt und todten Materials, der einiges Leben und ästhetisches Urtheil in diese Farrago, diese Crambe repetita hineinbringt, und der „Geschichte des Drama's" doppelt erwünscht und angenehm, da Jeder nun die von ihr gegebene Charakteristik der beiden Komiker mit dieser vergleichen kann. Die Vergleichung sey Dir, unbefangener Leser, besonders empfohlen! Magst Du dann urtheilen, was von dem kritischen Verständniss und Wissen, oder von dem kritischen Gewissen der ersten Plautus-Specialität des Tages, zu denken ist, der diese keineswegs unverdienstliche und gehaltlose, aber auch eben nicht eigenthümlich bedeutsame kritische Parallele als belebenden Sauerteig in seine dumpfe Teigmasse zu schieben für gerathen fand, und unsere Würdigung der beiden römischen Komiker so schmählich, — für ihn schimpflich und schmählich — in den Koth trat. —

Die Herabwürdigung des Werkes verschuldet also lediglich und allein die einzige ihn betreffende Stelle, die der Herunterhunzer allein gelesen; verschuldet die Todsünde, dass der von ihm entdeckte Plautus-Namen ‚T. Maccius' darin fehlt. Nein, auch das nicht einmal; denn der Name „Maccius" kommt in meinem Register vor; nur das T. ist vergessen. Also um eines T. willen Lästerer und Schmäher? O des Buchstabenzeloten! O Tite, tute tati tibi tanta tyranne tulisti! Vallauri: (Mit kräftigem Ruthenschlag.) „Taff! quod etiam graecam literam T. significare potest". [1])

Hören wir weiter: „aufgeputzt" (die ‚Compilation') mit einer inhaltsarmen Phraseologie und forcirten Spassmacherei, in der sich der Verfasser ersichtlich überaus geistreich vorkömmt."

Wie ich mir beim Schreiben vorkomme, davon weiss ich nichts, versunken in meine mühselige, schweiss- und gedankenvolle Arbeit wie ich bin. Wohl aber weiss ich, wie ich mir bei dem Geschmähe des Herrn Ritschl vorkomme: wie der Mond nämlich, den der Perfido-savant anbellt; und weiss auch, wie

1) „Das onomatopöische „Taff" (Pfüt!) kann auch den griechischen Buchstaben *T.* (*ταῦ*) bedeuten."

mir Herr Ritschl beim Schreiben seiner Vorrede vorkömmt: ersichtlich überaus dreist und abgeschmackt, eben so hämisch wie aufgeblasen. „„ — inhaltsarme Phraseologie““ — die Er durch die Brille seines Geistes hineinsieht, wie der Gelbsüchtige Alles gelb erblickt, und der Scheelsüchtige Alles scheel. Die Philologie, ist sie nicht von Hause aus die inhaltsarme Phraseologie als Fachgelehrsamkeit, als „Aggregat von Kenntnissen“, die erst der geist- und gedankenvolle Kopf mit einem, dem Wesen nach, ihr fremden Inhalt erfüllen muss, um sie zu einer lebendigen Wissenschaft zu beseelen? Wie sollte ein Stockphilologe, der mehr Stirn als Kopf hat, zu der Gedankenfülle kommen, um in die inhaltsdürre Phraseologie seines Buchstabenwissens, mit der er verwachsen, einen Ideengehalt zu strömen? Philologen von Herrn Ritschl's Gepräge athmen inhaltsleere Phraseologie, schwitzen sie aus allen Poren. Selbst die Schreibfeder, die sie, gereizt, in die Höhe schnellen, wie das gemeine Stachelschwein (Hystrix cristata) die federkielartigen Stacheln, und gleich diesen, nach der alten Sage, auf die Gegner abschiessen — ihre Schreibfedern selbst besitzen diese Eigenschaft, entsprechend den Pfeilborsten des Stachelthiers, ebenfalls nur vermöge der Luft unter der Stachelhaut, mittelst welcher sie diese aufblasen und gleichzeitig die Stachelkiele mit schnaubendem Gerassel emporrecken — Ausfälle aus heiler Haut; richtiger: aus luftgefüllter aufgeblasener Haut. — „und forcirten Spassmacherei“ — zum Lachen! Ein Plautus-Philolog schlechthin, der Parasit, der festsitzende Schmarotzer-Philolog eines Spassmachers, und versteht doch keinen Spass! Ein weidlich grosser Parasit, wie Oniscus Ceti, nur dass er, anstatt wie dieser seinem Wohnriesen Löcher in den Leib zu fressen, dem seinigen die hineingefressenen Löcher mit Opuskeln voll Emendirungskritiken wieder ausstopft; Kritiken, die aber wieder nur eine Bruthecke junger Parasiten oder Onisken sind, welche dem Nährkoloss immer tiefere und um sich greifendere Nestlöcher in den Speck fressen. Doch seltsam! Ein philologisches Naturspiel! Während jedes Schmarotzergeschöpf Eigenschaften seines Brodherrn annimmt — die Wallaus z. B. Farbe, Fettglanz und selbst das Finnige ihres Mastherrn zur Schau trägt — verläugnet der philologische Parasit so ganz und gar, so charakterfremd, so aneignungsunfähig das Grundwesen seines Nährherrn,

des Komikers und Spassmachers, dass er das Spassmachen als schimpf- und spottwürdig verhöhnt. Die „forcirte“ Spassmacherei, diese ist gemeint! — Wie sieht denn die aus? Auch das will dargelegt seyn. Das blosse Verdächtigen und Verunglimpfen durch das Schmähwort „forcirt“ genügt nicht. Dem Einen erscheint je nach Stimmung, Verständniss, Sympathie oder Antipathie ein Spass, ein Witzwort, ein durchgeführter Vergleich, eine launige Beleuchtung, als forcirte Spassmacherei, die einen Andern erheitert, ergötzt, belustigend anregt und belehrt! Nichts setzt eine unbefangenere Stimmung von Seiten des Beurtheilers voraus, als die witzige oder komische Darstellung. Woher soll einem Ritschl diese unbefangene Stimmung kommen? Nichts bedingt jene Unvoreingenommenheit, jenes allgemeine Wohlwollen, jenes von aller Unliebsamkeit gegen den Autor freie, sympathische Entgegenkommen der Lesestimmung, nichts bedingt sie mehr, als die scherzhafte Behandlung eines Gegenstandes, besonders in der Kritik. T. Maccius-Ritschl, und ästhetisch wohlwollendes Entgegenkommen, und Empfänglichkeit für eine scherzhafte Behandlung! Eine solche zumal, die auf einem ernsten, zweckhaften Grunde sich bewegt. Diese dunkle Folie, diese Beimischung von bitterem Ernste, sie ist es gerade, die seichten, auf den blossen, frivolen Spass erpichten Naturen die witzige, gedankenreiche, gehaltvoll komische, die humoristische Darstellung abschmeckend, ja widerwärtig und „forcirt“ erscheinen lässt. Die Mischung von Scherz und bitterem Geisteseernst ist schon durch die Natur des Gegensatzes beider Stimmungen eine gewaltsame; aber sie ist eben so geistes- und kunstberechtigt, inkraft der Wesensverwandtschaft beider Stimmungen in letzter Tiefe. Aus dem Ringkampfe von Scherz und bitterem Ernste entspringt der Humor, wie Menelaos dem Proteus die Weissagung gewaltsam abrang. Der bittere Beischmack des sardischen Honigs äussert, nach Plinius, auf schwache Köpfe eine betäubende, oft bis zur hebetudo sich steigernde Wirkung, während der Genuss dieses bitteren Honigs stärkere Köpfe in Begeisterung versetzt. Aristophanes' Komik, Shakspeare's Komik, Swift's parodistische Märchenkomik, selbst Molière's sittengeisselnde Volks- und Salonkomik schmeckt nach jenem sardischen Honig und wirkt wie dieser. Einen sehr starken Stich von

diesem bitterherben Honiggeschmack hat auch Plautus' Komik, er heisse T. Maccius oder M. Accius.

Vallauri: „M. Accius Plautus!“ —

— Plautus' verwegenste, sublimste Spässe, die hohe Komik in seinen Situationen und seiner Charakteristik, beruhen, wie keines andern aus der römischen und römisch-romanischen Komödienschule, auf einer sittlich strengen, bitter ernsten Geistesstimmung. Das hat die „Geschichte des Dramâ's“, meines Wissens, zuerst consequent und auf analytischem Wege nachgewiesen, wofür ein minder beschränkt-einseitiger Kopf und von philologischen Eitelkeiten und Dünkel aufgeblähter Plautusforscher als Herr Ritschl —

Vallauri: „Gloriolae captandae studio!“ —

— dem Verfasser der Geschichte des Drama's Dank und Anerkennung öffentlich auszusprechen sich gedrungen gefühlt hätte, nicht dass er ihn, wie Herr Ritschl, die grosse Plautus-Autorität, —

Vallauri: „Nequaquam!“ —

— angebelfert und ausgefilzt, und ihm seine mühevolle, mit allen seinen Kräften im Schweisse seines angestrengtesten Fleisses fortgeführte Arbeit hätte verleiden, zu nichte machen und todtschimpfen wollen. Um auf die Bitterhonigsüsse, von einem seicht frivolen Geschmack perhorrescirte, einzig ächte Komik zurückzukommen: hören wir diese denn nicht eben auch als gewaltsame, übertriebene, carikirte Spassmacherei, und gerade in Beziehung auf Aristophanes, Shakspeare, Rabelais, Molière, Swift u. s. w. von so vielen ästhetischen Schwachköpfen verschreien? Ja hat der ehrenwerthe und mit feinem Verständniss manchen Zug in der Plautinischen Komik betonende anonyme Verfasser der schon erwähnten Abhandlung „Zur Charakteristik des Plautus und Terentius“ in Herrn Ritschl's Opusc. II. Band, — hat nicht auch er von „gewaltsam in den Trinummus hineingebrachter Komik“ [1]), von einer „possenhaften und carikirten Färbung“ des Miles Gloriosus [2]) gesprochen? Und hat nicht Herr Ritschl in einer Anmerkung, betreffs der Einverleibung dieses Aufsatzes in seinen zweiten Band, ausdrücklich erklärt, dass er „in den darin nieder-

1) S. 737. 2) S. 739.



gelegten Urtheilen im Wesentlichen diejenigen Ansichten wieder gefunden, zu denen er sich selbst bekennt?"

Sein Vorwurf „forcirte Spassmacherei," lieben Freunde und „Kampfgenossen," soll daher unsern Birkenreisern kein Ruthenspitzelchen kosten.

Vallauri: „Gran danno!" [1])

— Schon darum nicht, weil ich gerade auf das, was ihm und seinesgleichen „forcirt" erscheint, Werth und Gewicht lege; insofern nämlich das für ihn und Gevattern „Forcirte" auf das Princip des Bitterernsten hindeutet, das aus dem Scherze vorschmeckt. Die „forcirte Spassmacherei," die er und Genossen der Geschichte des Drama's aufmutzt, gebt Acht! sie kommt euch eines schönen Tages in geschlossener Gestalt, als eine Komödie von forcirt Aristophanischer Spassmacherei über die platten Köpfe, die euch möglicherweise so gewaltsam zu tanzen zwingen dürfte, wie Tamino's Flöte die Affen und Bären in Sarastro's Park; euch so gewaltsam in die steifen Beine fahren könnte, wie das Tanzen in die des Monostaten seu Eunuchen, des Vortänzers der mitverschnittenen Mohren in der „Zauberflöte" bei Papageno's Klingelspiel. Hei, die Sprünge, die u. A. auch der Vortänzer, seu Koryphäos der philologischen schwarzen Verschnittenen, der Palimpsestus-Monostat, der Kislar Aga des T. Maccius —

Vallauri: Marcus Accius! —

— die forcirten Bockssprünge, die er auszuführen nicht umhin können wird! Hei! die tanzmeisterlichen Parforce-Sätze, die er zum Besten geben wird, als unfreiwilliger, mithin forcirter Spassmacher, die forcirte Spassmacherei in Person, ein nach der Pfeife unwillkürlich tanzender Fr. Maccus Ritschelius zu dem T. Maccius! Zu dem Plattfuss (Plautus, πλατύς), dessen Antipode, richtiger Gegenköpfler, seu Platykephalos!

Und nun des Pudels Kern! Hier umgekehrt: hier ist der Pudel der Kern des fahrenden Scholasten.

— „kenntnisslos bis zu dem Grade, dass man selbst die Fähigkeit, eine lateinisch geschriebene Abhandlung zu lesen und zu verstehen mit Erstaunen vermisst."

Leser: Ha ha ha!

---

1) Jammerschade!

Prof. Vallauri und ich, wir sehen den Leser verwundert an. Der Leser bricht in ein verstärktes Gelächter aus.

Ich: der erste Laut, den Du, theurer Leser, von Dir giebst, ein schallendes Gelächter? . . . Wem gilt es? Mir oder dem Curculio der Palimpsesten? Leser: „Beiden. Der Contrast presst es mir ab. Die einstimmigen, schwungvollen, und, wie mir schien, der Ueberzeugung entsprungenen und dem Herzen entströmten Lobpreisungen, die ich erst neulich dir und deinem Werke zollen hörte, und nun die Eselsbank, auf die unser Schulmeister da, der dicke Plautus-Zopf, dich setzt —

Vallauri: Testes demetam ferro!

Ich fiel ihm in den Arm: Nodum in scirpo quaeris. [1])

Vallauri: Quin jam dudum gestio Macco hoc abdomen adimere. [2])

Ich: Theurer Leser! So schwankt die Wage Deines Gelächters zwischen ihm und mir?

Leser: Mein Lachen über dich hat etwas von der bittern Beimischung des sardischen Honigs, wovon du vorhin sprachst. Es ist ein sardonisches Lachen über das immer wiederkehrende Martergeschick einer auf Hervorstellung des poetisch-philosophischen Gehaltes hinarbeitenden Kritik classischer Kunstwerke, die sich, wie die Deinige, mit der dogmatischen Schulästhetik in Widerspruch setzt, welche in der Regel von grammatisch und metrisch grundgelehrten, aber in Sachen von Kunst und Poesie eben so gründlichen Strohköpfen als Kanon aufgestellt wird.

Ich: Lass mich in Deine Arme stürzen, treuer, einziger Freund, und an Deinem Halse weinen, wie Don Carlos an dem Halse seines Roderich, und wie er rufen: „Arm in Arm mit Dir fordr' ich die ganze Ritschl-Zunft in die Schranken!“ Ihn voran, den Plautus-Platttreter! Ich fordere ihn auf: aus der Geschichte

---

1) Sprüchwörtliche Redensart: Da einen Haken suchen, wo keiner ist; wörtlich: „Du suchst einen Knoten in der Binse“ (Plaut. Men. II, 1, 22. Ter. Andr. V, 4, 39.).

2) Längst schon wünscht' ich diesem Macco aufzuschneiden seinen Wanst. Bei Plautus lautet der Vers: Quin jam dudum gestio moecho hoc abdomen adimere (M. Gl. V, 1, 5).

des Drama's, die er nicht gelesen, oder aus „Allem, was dort über Plautus und Terenz gedruckt steht", was er auch nicht gelesen; oder auch nur aus dem was dort „insbesondere über Leben und Namen des Plautus gedruckt steht," wovon er bloss den Namen, aber nicht den von ihm entdeckten, gelesen — ich fordere ihn auf, den Beweis zu führen, dass dem Verfasser selbst die Fähigkeit abgeht, „eine lateinisch geschriebene Abhandlung zu lesen und zu verstehen." Folgert der dreiste Absprecher die Unfähigkeit des Verfassers der Geschichte des Drama's, eine lateinische Abhandlung zu lesen und zu verstehen, daraus: weil derselbe in jener einzigen vom Verlästerer gelesenen, auf dessen Abhandlung De Plauti Poetae nominibus Bezug nehmenden Stelle (S. 481) T. Maccius, richtiger den Buchstaben T., nicht aufgeführt fand: so beweist der Lästerer durch eine solche Folgerung bloss, dass seine Logik mit seiner Polemik Hand in Hand geht; da der Verfasser der Geschichte des Drama's gerade darin den Beweis geliefert, dass er sie verstanden, weil er sie nicht gelesen, nicht ganz gelesen; weil ihn, was er davon gelesen, durch das Uebermaass von Gedehntheit, unerträglicher Breite und Schuttaufhäufung, bei einem wie auf rostigen Angeln knarrenden Latein zurückstiess; weil ihn das Missverhältniss einer solchen, die grösste Lesezähheit lahmlegenden Breittreterei zu der Winzigkeit und Armseligkeit des Resultats von dem lebensgefährlichen Versuch die Abhandlung aufmerksam durchzulesen, und sich durch dieses Schutt- und Schaalwerk von Namen durchzuarbeiten, abschreckte. Dazu kam, dass ich kurz zuvor im Seneca eine merkwürdige Stelle gefunden hatte, die mir zur Warnung diente. Die Stelle, die ich noch bei keinem Autor angezogen fand, verdient schon als historische Notiz mitgetheilt zu werden. Seneca stellt allerlei Betrachtungen über den Selbstmord an und über die verschiedenen Arten desselben. Unter den Beispielen, die er zur Erläuterung seiner Ansichten vorbringt, nennt er das schauderhafteste Selbstentleibungsmittel, dessen sich ein Deutscher in Rom bediente. Im Begriffe den wilden Thieren vorgeworfen zu werden, schützte ein deutscher Kriegsgefangener Nothdurft vor, um an den Ort zu gelangen, den er allein ohne Begleitung besuchen durfte. Kaum hatte er ihn erreicht — doch das kann ein Deutscher thun; es wiedererzählen, mag der Römer in seiner

Sprache. [1]) „Das hiess," bemerkt der römische Philosoph hinzu, „an dem Tode Schmach begehen . . ." Was ist thörichter als mit Ekel sterben? Quid est stultius quam fastidiose mori? Der scheussliche Selbstmord mit Seneca's Betrachtung darüber fiel mir während dem Lesen von Herrn Ritschl's Abhandlung De Plauti poetae nominibus ein. Fastidiose mori: Mit Ekel vor Langeweile sterben — und fort schob ich, weit fort von mir, den Holzstiel mit dem ganzen Schwamm. Lieber — dachte ich — zerrissen werden von den wilden Thieren der philologischen Kritik, als fastidiose mori! als den Holzstyl dieser Abhandlung mir in den Hals zwängen, mit dem daran hängenden Palimpsesten- oder Codex-Schwamm, nachdem der Codex mit dem Palimpsest den Anfangsbuchstaben ausgetauscht. Quid est stultius quam fastidiose mori? — Unser unglücklicher Landsmann, der Deutsche in Rom, hätte in meinem Falle ähnlich gehandelt. Und wie, wenn ein zweiter Ritschl — Dii averruncent! — den Namen T. Maccius — wie der stärkere Hexenmeister den Zauberschnörkel von der Stirn des Golem, — löscht, und der Golem: De Plauti Poetae nomine, gleich jenem Lehmklumpen, auseinanderfällt? Wie dann? — Der Plautus-Golem kann sich bei der Geschichte des Drama's nur bedanken, dass diese von dem Namen an seiner Stirn keine Notiz nahm und ihn auf sich beruhen liess.

Beweis also! vollgültigen Beweis! Den Beweis, dass der Verfasser „Alles dessen, was dort über Plautus gedruckt ist, die Fähigkeit eine lateinische Abhandlung zu verstehen, vermissen lässt", — fordert vom Schänder seiner literarischen Ehre und classischen Schulbildung der Verfasser dieser Geschichte, dessen Schularbeit behufs seiner Abgangsprüfung — wie ominös! — eine lateinisch geschriebene Abhandlung über M. Accius Plautus war —

Vallauri: Bravissimo!

---

1) Nuper in ludo bestiarum unus e Germanis, cum ad matutina spectacula pararetur, secessit ad exonerandum corpus, nullum aliud illi dabatur sine custode secretum. Ibi lignum id quod ad emundanda obscoena adhaerente spongia positum est, totum in gulam farsit, et vi praeclusis faucibus spiritum elisit. Hoc fuit morti contumeliam facere, ita prorsus parum munde et parum decenter; quid est stultius quam fastidiose mori? Sen. Ep. LXX.



— eine Abhandlung, die dem Abiturienten grosses Lob und ein glänzendes Zeugniss eintrug. Sollte sie sich noch unter seinen Papieren vorfinden, ist der Verfasser bereit, sie Herrn Ritschl zur Einverleibung in seinen gewiss nicht ausbleibenden III. Bd. d. Opusc. Philol. zuzuschicken. Die Abhandlung würde durch ihr Quintilianisches Latein dem Bande zu besonderer Empfehlung gereichen. Toleranter als der Herausgeber der Opusc. würde der Verfasser jenes Aufsatzes sogar gestatten, den Namen M. Accius in T. Maccius umzuändern.

Vallauri: Ne concedas hoc, obsecro te obtestorque. [1])

Vielleicht fällt dem Verfasser beim Nachsuchen auch eine noch frühere, in seinem vierzehnten Jahre verfasste Schularbeit, ein in lat. Hexametern geschriebenes Carmen zur Feier der Einführung des neuen Gymnasialdirectors, in die Hände, so schickt er auch dieses gleich mit. Das Carmen wurde des Druckes werth erachtet und in der Klasse unter Lehrer und Schüler vertheilt. Auch seine besonders wegen des eleganten Latein gerühmte Doctor-Dissertation ist der Verfasser erbötig beizulegen, falls sich noch ein Exemplar auftreiben lässt. Genügen diese positiven Gegenbeweise nicht, so erbietet sich der Verfasser der Geschichte des Drama's zu der entscheidendsten aller literarischen Gottesgerichte, aller Feuer- und Wasserproben: zu einem literarischen Zweikampf, und zwar auf des Opuskeln-Herausgebers eigenem Gebiete. Herr Ritschl und J. L. Klein schreiben jeder eine Abhandlung über Plautus, eine ästhetisch-kritische Abhandlung über den Geistes- und Komödiencharakter — Klein: über den des M. Accius —

Vallauri: Optime! —

— Herr Ritschl: über den des T. Maccius Plautus, und Beide in lateinischer Sprache. —

Vallauri: Eugepae! —

— Wessen Arbeit, hinsichtlich des ästhetisch-kritischen Werthes, den Preis davon tragen würde, darüber dürfte, nach den vorliegenden Werken der beiden Schriftsteller, bei keinem unbefangenen Kampfrichter ein Zweifel obwalten. Der Verfasser der Geschichte des Drama's wagt aber auch in Rücksicht auf die

---

1) Bewillige das ja nicht, ich bitte und beschwöre dich!

vorzüglichere Latinität der beiderseitigen Abhandlungen den Kampf anzunehmen und um den Preis einer geschmackvolleren Stylisirung zu ringen, wenn ihm die lateinische Muse nur halbwegs so günstig ist, wie bei Abfassung seines Abiturienten-Aufsatzes über Plautus.

Vallauri: Risu quatior. [1]

— Bis zum Austrage müssen wir schicklicherweise die Strafvollziehung aussetzen.

Vallauri: Imo etiam prius verberetur [2] (mit dem Ruthenbündel schrecklich fegend) Feri! παῖσον διπλῆν. [3]

Ritschl: Oi, Oi! Ototo, Totoi!

Ah, hei, sum satis verberatus, obsecro. [4]

— Genug für diesmal. Schicken wir ihn heim, sich vorbereiten zum grossen Zweikampf.

Im Juni 1868.

---

1) Ich berste vor Lachen.
2) Nein, vorher kriegt er noch Schläge.
3) Schlag zu! triff doppelt!
4) Weh, ich bin schon ganz zerprügelt, habe Mitleid. (Pl. M. Gl. V, 5, 13.)

Inhalt

des sechsten Bandes erste Abtheilung.

Die Tragödie des 17. Jahrhunderts.

Wir lassen der Tragedia: Aristodemo von

Conte Carlo de' Dottori[1]),

obgleich dieselbe an der Schwelle der zweiten Hälfte des Jahrh. im Druck erschien[2]), desshalb den Vortritt, weil sie den Januscharakter des Tragödienstyls beider Jahrhunderte, des 16. und 17., kenntlicher als andere zur Schau trägt. An die Tragedia der Cinquecentisten schliesst sie sich, nicht blos durch die Wahl eines antiken Fabelstoffes, an: sie bekundet ihre Verwandtschaft mit jenem Tragödienstyl auch durch die Behandlung der Katastrophe, die dem gewaltsam-blutigen Schlächterpathos des Seneca nachstrebt, ohne ein solches in den Motiven und Charakteren zu rechtfertigen und zu begründen, da diese vielmehr glimpflicher angelegt und in dem mildern Tone gehalten erscheinen, der die Helden der Tragödie dieses Jahrhunderts, im Unterschiede zu denen des 16., kennzeichnet. Ein anderes Merkmal von Zwieschlächtigkeit und Abschwächung des bei aller Grausamkeit immerhin einheitlich-strengen, und sey es auch missverständlich, dem antiken Heroismus nacheifernden Pathos der Cinquecentisten-Tragödie verräth sich in der Beschaffenheit der zu Gunsten des Schlachtopfers

---

1) Durch sein komisches Epos: „Der Esel", dem Namen nach, uns schon bekannt; s. Bd. V. S. 609 f. Ausser diesem Epos und der vorliegenden Tragedia, Aristodemo, schrieb Conte Carlo de' Dottori (geb. Padua 1624, gest. 1686) Rime und Canzoni (Venez. 1682, 2 tom.). Darauf beschränken sich die Notizen über Dottori's Lebensumstände. — 2) Erste Ausgabe Padua 1643.

improvisirten Intrigue, welche, so gezettelt und in dieser Färbung, verwandter der Komödie oder dem bürgerlichen Schauspiel scheint, und einen grellen Abstich mit der antiken Tragödienfabel bildet. Die lyrische Ueberschwenglichkeit endlich, wovon Dottori's Aristodemo mehr als irgend eine Tragedia des 17. Jahrh. überfliesst, stempelt sie zum Muster-Producte eines Zeitalters, das die Grenzen von Tragödie und Singdrama verwischte, und beide Style hermaphroditisch verband.

Dottori's Tragödie beruht auf der bekannten Erzählung im Pausanias[1]), welche die Opferung der Tochter des Aristodemos durch ihren Vater, infolge eines Orakelspruchs, von dessen Erfüllung das Wohl des Vaterlands bedingt war, zum Gegenstande hat. Im Hauptmotive sich an die Erzählung ziemlich getreu anschliessend, weicht Dottori's Tragödie von dieser durch die Verdoppelung desselben ab, indem sie auch die vermeinte Tochter des Aepytiden Lyciscus, der bei Pausanias sich der Opferung durch die Flucht mit der Tochter entzieht und für die Katastrophe verschwindet, als eine zweite Tochter des Aristodemo noch zuletzt, und als Leiche, zurückführt, um das Tragische, wie sie meint, zu verstärken. Da aber diese zweite Tochter, Arena, sich bei der Tragödie nur mit ihrer Leiche betheiligt, und nur eine neue in die Katastrophe verflochtene Erzählungs-Verwickelung veranlasst: schlägt die beabsichtigte Verstärkung des Tragischen in's Gegentheil um. Ein an Interesse schwächeres Nebenmotiv kann die Wirkung des Hauptmotivs nur entkräften.

Das Loos hat Arena, die Tochter des Aepytiden Licisco, als Opfer bezeichnet. Merope, die Tochter des Aepytiden Aristodemo, ist zur Freude ihrer Mutter, Amfia, und ihres Verlobten, Policare, verschont geblieben. Mit Policare's Hochzeitsjubel über die Erhaltung der Braut beginnt die Tragödie. Ihn lacht ringsum die Erde an im Frühlingsschmuck. Er ruft Hymen herbei, freudig zu leuchten dem glücklichen Ereigniss mit der Fackel.[2]) Amfia, Merope's Mutter, tritt hinzu, um in das

1) Messen. c. 9. 10.

2) Ridami intorno
Il suol ne i fiori; erga la face, e venga
Lieto Imeneo con fortunati auspizj. . . .

epithalamische Entzücken des Bräutigams miteinzustimmen. Da vernehmen sie von Tisi[1]): Licisco läugne, dass Arena aus dem Königsgeschlechte des Epito stamme, und dass sie seine Tochter.[2]) Mutter und Bräutigam sehen plötzlich wieder das Opferbeil über Merope's Haupt schweben. Nun meldet gar ein Bote Licisco's Flucht mit Arena nach Sparta in Feindesland.

Merope, aufopferungsfreudig, wie Euripides' Iphigenia, nachdem diese aus ihrem ursprünglichen Charakter gefallen, und selbst aufopferungsbegeistert wie Euripides' Makaria oder Euadne, preist das Loos der Arena, von deren Flucht sie noch nicht weiss, glückselig: dass es ihr vergönnt, fürs Vaterland zu sterben; doch ergeht sich Merope in diesem schönen Würdegefühle ohne Abbruch an ihrem bräutlichen Entzücken, das sofort ihre Amme durch Hinweisung auf den „Sposo" in volles Wogen bringt: Er nur, ruft Merope, sey die einzige Hoffnung, die ihr Leben schmücke ... Vaterland, Vater, Leben, Glück, vergessen sind sie, oder doch sie preiszugeben, nicht schmerzlich. Nur Policare's Verlust würde sie die ganze Bitterkeit des Todes empfinden lassen.[3]) Die widersprechendsten Stimmungen, wie gegeneinanderprallende Wogen, rauschen sie in Eine dithyrambische Fluth von Glückseligkeit zusammen. Schade nur, dass solche lyrisch schwungvollen Mädchenherzen auch die tragische Schwermuth und Schicksalsweihe in ihre Gefühlsschwärmerei mitfortreissen.

Aristodemo lässt Licisco verfolgen, um Arena's habhaft

---

1) Bei Pausanias heisst der von den Messeniern zur Befragung des Orakels nach Delphi abgeordnete Opfergesandte (θεωρός): Tisis. — 2) Bei Pausanias widersetzt sich der Wahrsager, Epebolus, der Opferung von Lyciscus Tochter, weil sie nicht dessen Tochter, sondern untergeschoben, und daher nicht aus dem Stamme der Aepytiden.

3) — or questa
Speranza adorna sola
La vita, a cui ritorno. Io ti confesso,
Ch' una perdita sola
Perdita mi parea: la patria, il padre,
La vita, le fortune,
Cose o scordate, o non amare almeno
Nel pensier di lasciarle.
Sol Policare mio. ...

zu werden, und sie dem Opferaltar zurückzugeben. Läge es nicht mehr in seinem Charakter und Aepytidenblute: sogleich für Arena mit seiner Tochter einzutreten? Der Dichter weiss aber, dass Aristodemo in Arena seine Tochter eben verfolgen lässt, und freut sich über die Ironie des Schicksals im Voraus. Wenn nur auch wir diese Freude theilen könnten, die wir noch nichts davon ahnen! Doch besser, wir ahnen nichts, und lassen es bei der blossen Verwunderung über den Verfolgungseifer des grossen Patrioten bewenden, den wir bald als fanatischen Schlächter seiner Tochter erblicken werden, und der hier so beflissen seine Soldaten hinter der entflohenen Arena herjagt, um seine Tochter Merope zu retten:

> Den Göttern bringet das entrissne Opfer,
> Dem Vaterland den Frieden wieder, und
> Erhaltet mir die Tochter![1])

Sind das die Busengedanken eines Aristodemo?

Die lyrischen Ergüsse des aus messenischen Bürgern bestehenden Coro, zum Lobpreise der Dioskuren, sind hier doppelt überflüssig, wo die tragischen Personen selbst als Chorsänger wirken und in lyrischen Tiraden sich ergehen, und wo die Dialoge zerstreute Gliedmaassen des Coro scheinen, disjecta membra Chori.

Einheitsvoller in der Stimmung verharrt Merope's Mutter, Amfia, die wirksamste Figur im Stücke. Die Flucht der Arena erweckt in ihr alle Schrecken mütterlicher Besorgnisse, wegen ihrer Tochter Merope. Hiezu die schlimmen Opferzeichen: dampfende Flammen, ungebärdiger Opferstier, mit Galle überfüllte Eingeweide u. s. w. In ihren Befürchtungen wird Amfia von Tisi unterstützt, der als zweite Flöte überall mitwirkt, wo Trübsal nach Noten geblasen wird. Ein Soldato hat gemeldet, dass es dem Licisco gelungen, sich mit Arena seitwärts in die Gebüsche der Taigetos zu schlagen und den Verfolgern zu entkommen. Jetzt fasst Aristodemo den Entschluss, seine Tochter dem Vaterlande zu opfern:

---

1) Ritornate a gli Dei l' ostia involata,
Pace alla patria, a me la figlia . . .

Du hast gesiegt, gesiegt, o Sparta —, nein, nicht
Gesiegt. Bezwingen musst du erst
Aristodemo's Herz. Fahrt hin, Gefühle!
Entheb dich, Zärtlichkeit. Und du, Natur,
Wend ab dein Aug', heut reiss ich aus
Dem Busen mir das Herz. Denn dir weih' ich
Die Tochter. Holla, ihr Messenier,
Fehlt uns Arena; fehlt doch dem Kocyt
Das Opfer nicht. Versöhnt will ich die Götter![1])

Amfia bestürmt Aristodemo mit flehentlichen Bitten. Aristodemo wirft, wie ein Meerfels die Salzfluth, ihre Thränen zurück. Tisi bläst dazu die zweite Flöte, und meldet, der Oberpriester Ofioneo verlange Merope als Ersatzopfer. Amfia bricht in Jammerklagen aus. Aristodemo verweist sie an die Unerbittlichkeit des Geschicks

Amfia. So ist mir auch das Weinen nicht vergönnt?
. . . Ihr könnt das Leben mir
Entreissen, nicht den Tod . . .

Die zweite Flöte verweist sie, nach Abgang des Aristodemo, ebenfalls an das Schicksal.

Amfia. Wo ist das Schicksal?
Aristodemo ist das Schicksal, das
Verhängniss. Er verdammt
Die Tochter. Er verfügt über die Tochter,
Und ich über die Mutter.

Der zweiten Flöte geht der Athem aus, und sie pfeift auf dem letzten Loch:

1) Hai vinto, Sparta, hai vinto . . .
. . . Ah non ha vinto
Sparta; espugnar bisogna
Il cor d' Aristodemo. Itene, affetti,
Itene, o tenerezze, e tu, natura,
Volgi altrove la fronte. Oggi mi svelgo
Il cor dal sen; Merope dono a Dite. . . .
Olla Messenj, manca
Armena, ma non manca ostia a Cocito.
Sien placati gli Dei. At. II. Sc. 4.

Wüthend geht sie ab.[1])

Coro fragt die „ewige Weisheit der Natur“: Warum eine so gesetzmässige Ordnung in der Natur, und eine solche Schicksalswillkür in menschlichen Dingen herrsche? Preist das Saturnische Zeitalter, diesen Tugendbock zum Sündenbock, wo noch kein Hercules Ungeheuer vertilgen durfte; der Himmel von keinen Schreckbildern glänzte, das Meer sturmlos wüthete, und wo es noch keine italienischen Tragödien gab mit Chören und zweiten Flöten.

Eine eigentliche Steigerung bis zu jenem Hochpunkte, welcher gleichsam die Wetterscheide zwischen Peripetie und Katastrophe bildet, findet im dritten Act nicht statt: Ein Compositionsfehler, von dem die italienische Dramaturgie und Poetik kein Bewusstseyn gehabt zu haben scheint. Aristodemo wiederholt dem Coro seinen Entschluss, die Tochter für das Vaterland zu opfern. Coro preist seinen Patriotismus. Aristodemo behält sich nur den Vaterschmerz vor.[2]) Diese Reflexion des Dichters nimmt ihm Aristodemo aus dem Munde, und ordnet die Herrichtung und Vorbereitung zum Opfer an. Policare tobt gegen Aristodemo's Beschluss; Coro ermahnt ihn zur Selbstbeherrschung. Todesbereit, entsagungsfreudig, bittet Merope den Policare, ihr Andenken in Ehren zu halten. Euripides hat diese Situation so erschöpft, dass sie eine nur kühle Rührung zu erringen ver-

1) Amfia.
. . . Anco m' è tolta
La libertà del pianto?
. . . Mi si puo tor la vita
Ma non la morte . . .
Tisi. Degli uman giudizi
Spesso ride fortuna . . .
Amfia. Ov' è fortuna?
Aristodemo è la fortuna, e il fato;
Ei condanna la figlia . . .
Disposto il padre ha della figlia, ed io
Della madre ho disposto.
Tisi. Furiosa ella parte . . .

2) — e mi riserbo il solo
Dolor, che non mi sia
Imputato a fiacchezza.

mag. Merope vertröstet den Bräutigam auf die Ehre, die sie seinem Namen in der Unterwelt bereiten werde. Policare findet keinen Trost in solcher Schattenehre, und er sehe nicht ein, welches göttliche oder menschliche Gesetz sie zwingen könne, sich in Gehorsam zu fügen.[1]) Merope wünscht, er möchte sein Vorhaben, mit ihr zu sterben, aufgeben, sie allein zum Styx wandern lassen, und in den Armen einer andern Gattin eingedenk bleiben, dass ihr Tod ihm dieses Glück bereitete. Policare beweint ihre Reize, ihre hohe Schönheit, die ihm der Tod raube. Merope wundert sich, dass ihm das Vergängliche an ihr gefalle. Wenn ihr Gesicht ihn einzig fessele, warum er dem nachfolgen wolle, was er weniger an ihr schätze.[2]) Worauf Policare: „Gern gesteh' ich, das ich weniger stark mich fühle. Dein Leib gefiel mir, als Hülle einer schönen Seele. Ich beweine den Verlust eines Gutes, das ich menschlicherweise lieben durfte.“ [3]) Schwerlich hätte ein Messenischer Jüngling von Aristodemos' Tochter mit solcherlei Gefühlsäusserungen Abschied nehmen können.

Ein Soldato entbietet Merope zu ihrem Vater. Policare ruft ihr nach: Bald folg' ich dir in den Erebus.[4]) Vorläufig fordert ihn aber die Amme zum Widerstand auf. Da gewaltsame Befreiung unmöglich, müsse er zur List seine Zuflucht nehmen. Sie ladet ihn zu dem Zwecke ein, ihr in die Spinnstube zu folgen, wo die Ammenintrigue von der Spuhle laufen soll. Oberpriester Ofioneo ordnet Vorkehrungen zum Opfer an, unter Betrachtungen über diese Vorkehrung, die Coro weiter ausführt zu einer Schilderung der im Hades, mitten unter dessen Schrecken, furchtlosen Tugend.

---

1) Nè so qual Dio, qual dura
Umana legge ad obbedirti sforzi.

2) Io mi credea ch' il meno
Che ti piacesse in me, fosse il mio volto;
A che dunque seguir quel che men prezzi?

3) Io volontier confesso
D' esser men forte; il corpo tuo mi piacque,
Sede d' una bell' anima . . .

4) Piango cose umanamente amate. Fra poco
Ti seguiro nell' Erebo.

Policare stellt Aristodemo zur Rede, der ihn auf das Schicksalsgebot und das Heil des Vaterlandes hinweist. Policare:

> Mein Blut, das gab und werd'
> Ich stets dem Vaterlande weih'n; ein keusches,
> Berechtigtes Gefühl' ihm opfern, das
> Vermag und darf ich nicht. Versagt Gehör
> Der Vater mir, beruf' ich auf den König
> Mich; hört mich nicht der König, auf die Götter![1])

Kraftvoll-würdige Worte im Munde eines italienischen Dichters aus Padua und im 17. Jahrh. Ob aber auch eines Schwiegersohns des Messeniers Aristodemo im 8. Jahrh. vor Chr.? — Mit Recht will Aristodemo das Gespräch abbrechen. Da eröffnet ihm Policare, gemäss seiner mit der Amme verabredeten Intrigue: Ueber ein Kleines werde Merope Mutter seyn von ihm. Dasselbe giebt ihr Verlobter auch bei Pausanias vor, aber ohne vorgängiges Einverständniss mit der Amme, was der Situation den kleinlichen Charakter einer Komödienintrigue aufdrückt. Aristodemo's Verhalten trägt nicht wenig zur Abschwächung der Wirkung bei. Erst erstarrend, fasst er sich alsbald, erklärt die Angabe für eine Liebesnothlüge, beruft sich aber gleichwohl, beim Abgehen, auf das Zeugniss von Göttern und Menschen, dass er bereit gewesen, die Tochter für sein Vaterland zu opfern.[2])

Oberpriester Ofioneo nimmt seine Betrachtungen und die des Coro am Schluss des dritten Actes hier wieder auf, um der Merope das Ruhmvolle ihres Opfertodes ans Herz zu legen. Merope nimmt die Ermahnung entgegen mit voller Seelenruhe und schöner Fassung. Tragisch erschütternd aber, Mitleid und Furcht erweckend ist diese todesselige Hingebung nicht, zumal bei der hinter ihrem Rücken zwischen Amme und Policare, auf

---

1) Il sangue diedi,
E darò per la patria; un casto, un giusto
Ed un possente affetto
Non posso dar nè deggio. Al Rè m' appello,
Se manca il padre; a Dei si 'l Re non m' ode.

2) Son tutti
Testemonj per me gli uomini e Dei
Che per la patria volentier l' offersi.

Kosten ihrer jungfräulichen Ehre, gefädelten Schwangerschaft. Wie denn auch dieses Motiv den Fabelstoff einer tragischen Behandlung, unseres Erachtens, unfähig macht.

Als der Oberpriester vom Chor Merope's Schwangerschaft erfährt, steht er da steif vor Betäubung und lallt: „Schöne Geschichten!"[1]) und fragt: ob Aristodemo daran glaube? Mutter und Amme bezeugen's, antwortet Coro. Da kann Ofioneo nur davonstürzen mit dem Ausruf: Unglückseliges Messenien![2])

Policare und Amfia freuen sich über den glücklichen Erfolg der fingirten Schwangerschaft, namentlich über die Wirkung auf Aristodemo. Sollte Merope es auch abläugnen wollen, so hat ihre Mutter Amfia schon einen Trug in petto.[3]) Eine Komödienmutter, wie sie die Cinquecentisten-Commedia nicht schöner erfinden konnte!

Aristodemo's Monolog stellt die Tragödienstimmung einigermaassen wieder her:

Unglücklicher Aristodemo! Umsonst
Grossherzig für das Vaterland, und grausam
Nur gegen dich. Hinopfern
Wollt' ich die Tochter, aber schuldlos; nun
Erhalt' ich sie mir schuldvoll und befleckt.
Ihr Fehltritt rettet sie; und ihr Fehltritt
Verdammt sie auch zugleich ...
Graunvolle Wuth, von den verspotteten
Messeniern gefordert —
Komm über mich! Erfüll' mich ganz! Wo nicht,
Entschüttle Pest, Megära,
Dem Vipernhaar und deiner Fackel! Ja,
Ich will's thun! Sey es Strafe oder Unthat,
Die Götter werden's bill'gen, oder fliehen.
Ob billigen, ob fliehn — es muss geschehn![4])

---

1) Gran cose, o Dei. — 2) Sfortunata Messenia.

3) — ma s' anco nieghi, e voglia
Ostinata perir, di nuovo pure
L' ingannerò. (Ihren Gatten Aristodemo nämlich.)

4) O sventurato Aristodemo! o invano
Generoso alla patria, a te crudele,
Volli perder la figlia,
Ma perderla innocente, e rea l' acquisto.

Coro singt Fluch herab auf das Haupt der Erfinder von Blut und Eisen und bringt ihnen ein Pereat[1]):

> O misserfundnes Eisen,
> Wodurch im Blute schwimmen
> Die vaterländischen Gefilde! ...

Es ist geschehen! Die Amme erzählt es mit Weherufen; eröffnet damit den fünften Act; erzählt dem Tisi die Gräuelthat: Aristodemo hätte Nachgiebigkeit nur geheuchelt, überfiel Merope, und erstach sie. Tisi, als zweiter Trübsalbläser auf der Flöte, zieht sein Instrument aus der Tasche und bläst das Ergänzungsstück zur Erzählung der Amme: nachdem Aristodemo die Tochter ermordet hatte, riss er ihr den Leib auf, untersuchte die Gebärmutter, und fand sie jungfräulich [2]) — gräulich, gräulich, gräulich, schaudervoll-abscheulich! — Doch dem Bericht des Pausanias nachkommend getreulich. Folgt aber daraus, dass sich eine solche Schlächterthat auch zu einem Solovortrag eigne für die zweite Flöte in einer Tragödie? Von dem völlig umgestülpten Motiv zu schweigen: von der Unterschiebung der Vaterrache, statt des tragisch ganz anders berechtigten Motivs einer Opferung der Toch-

---

> La sua colpa la salva, e la sua colpa
> Pur la condanna ...
> Orribile furor, sollecitato
> Da' scherniti Messenj —
> Veni, e m' occupa omai. S' io non son pieno
> Di te, scota la face, Megera ...
> Sì, lo faro; sia pena, o sia misfatto,
> L' approveranno, e fuggeran gli Dei.
> Che approvino, che fuggano, sia fatto.

1) Pera chi prima tratte
Dalle segrete viscere de' monti
Il già innocente, ed or colpevole ferro
O mal trovato ferro
Par cui nuotan nel sangue
I patrj campi.

Der Chorgesang geht aus in einen Endschweif von sapphischen Versen.

2) Col ferro stesso aperse
Il seno virginal, l' utero casto,
E voto ritrovò ....

ter für das Heil und die Rettung des Vaterlandes, dem Götterspruch zufolge! Dieser Umschlag stempelt vollends die Aristodemos-Fabel als unverwendbar für eine tragische Katastrophe. Den jungfräulichen Uterus zeigte der messenische Metzgerknecht dem Volk, das in der Wuth den Policare steinigte. Flauto secondo steckt die Flöte wieder in die Tasche, als er von Coro hört, dass Messenia (Itome), mit der That des Aristodemo vollkommen einverstanden, ihn zum König erwählt habe. König Aristodemo kommt nun daher mit einem Monolog, der Zwillinge zur Welt bringt, die sich schon im Mutterleibe schlugen: Gewissensvorwurf und Patriotismus. Von diesem Monolog ging in neuerer Zeit Monti's hochgefeierte Tragedia: „Aristodemo" aus. Ob dieselbe auf der Höhe ihres Rufes steht, oder nur die Nachgeburt zum Zwilling ist, wird sich beim Auskehren finden. Eine solche folgt hier schon auf Aristodemo's Monolog in Licisco, der von Soldaten mit Arena's Leiche hergeführt wird. Licisco beruft sich wegen seiner Nichtvaterschaft, bezüglich der Arena, auf die Tempelpriesterin Erasitea. Als er vor so und so viel Jahren im Tempel der Göttin Juno um Segnung seiner unfruchtbaren Ehe angefleht, habe ihn die Priesterin Erasitea in eine Seiten-Capelle geführt, wo er in goldner Wiege ein wunderliebliches Mägdlein erblickte, das ihm die Priesterin als Pflegetochter zur Erziehung überwies. Auf der eben versuchten Flucht nach Sparta wurde Arena von einem Pfeile getroffen, den Licisco vorzeigt. Die Pflegetochter starb in seinen Armen. Er bringe die Leiche zurück, und flehe für sie um ein Grab in vaterländischer Erde.

Erasitea erscheint in Wehklagen aufgelöst um ihre Tochter Arena, und regt dem Aristodemo das Innerste auf mit den Worten: Statt Einer hat die Unterwelt zwei Jungfrauen; Beide durch seine Hand, und Beide seine Töchter.

Aristodemo. Was hör ich? Weh! Ich schaudre der Erinn'rung.[1])

---

1) Erasitea.
— in vece d' una
Due vergini ha l' inferno,
Ambe per la tua mano, ambe tue figlie.
Arist. Che sento oimè! Già temo, all rimembranza!

Erasitea hilft seinem Gedächtniss nach: Wie er sie, die er heimlich liebte, schwanger zurückgelassen, als er damals gegen die Spartaner auszog und für todt unter den Gefallenen blieb. Erasitea gelobte sich der Juno zur Priesterin. Aristodemo erstand wieder, wollte sich mit ihr vermählen; sie aber blieb ihrem Gelübde getreu. Das Kind gab sie für gestorben aus. Aristodemo vermählte sich mit Amfia, das Weitere sey bekannt. Erasitea kommt nun, ihr Haupt dem Beile bieten. Schreckenvoll stürzt Ofioneo herbei, unheilvolle Opferzeichen kündend. Die beiden Töchter Aristodemo's wären vergebens geopfert; die Götter verlangen ein anderes Sühnopfer. Von dem Allen weiss Pausanias' 4. Buch, „Messenien", nichts. Wenn doch nur Dottori's Tragedia auch nichts davon wüsste. Allein geblieben, ruft Aristodemo die Furien an und stürzt davon. Coro heisst die Hatschire (Arcieri) den Rasenden im Auge behalten, da er, Coro, nach alter Satzung, seinen Posten nicht verlassen darf. Wie sich von selbst versteht, ist Tisi mit der zweiten Flöte schon zur Stelle, um das Wehgeheul der ganzen Stadt als Finale zu blasen. Die Veranlassung, meldet ein Soldato, ist Aristodemo's Selbstmord, der sich an der Leiche seiner Tochter Merope erstach. Die Pforte im Hintergrund öffnet sich. Aristodemo's Leiche wird neben Merope's sichtbar. Von der Leiche der armen Arena ist keine Rede, die doch von Anfang herein nichts als Leiche ist. Tisi bläst noch einige verlorene Klagetriller à la coda über den „furioso Aristodemo."

Der angedeuteten Schwächen ungeachtet, zählt Dottori's Aristodemo zu den Koryphäen der italienischen Tragödie des 17. Jahrh. Die italienische Kritik des 18. Jahrh. ist ihres Lobes voll. Dem Tiraboschi zufolge würde sie unter die italienischen Tragödien ersten Ranges zu stellen seyn, wenn der Styl derselben minder „lyrisch" wäre.[1]) Signorelli wird selber lyrisch in seiner Verherrlichung des Aristodemo. Ihm entwickelt sich die Handlung in poetischer Wahrscheinlichkeit bis zum tragischen Schrecken.[2])

---

1) Sarebbe una delle più illustri tragedie italiane, se l' autore seguendo l' uso di quell' età, non l' avesse scritta con uno stile troppo lirico. (Storia etc. Vol. XV. ed. Mil.) p. 733. — 2) Con tragico terrore si disviluppa (St. cr. IV. p. 115).

Der Styl erstrebe Grösse, Adel, Zierde u. s. w. Die deutsche Kritik und Literaturgeschichte Italiens kennt diese Tragödie kaum dem Namen nach. Gleichwohl darf sie, in Absicht auf edlere Motivirung und innigere Gefühlswärme, einen Vorzug vor der Tragedia des 16. Jahrh. in Anspruch nehmen. Ein Verdienst, dessen sich die bereits angekündigte Tragödie

Il Solimano[1]),

vom

Conte Prospero Bonarelli della Rovere[2])

vielleicht in noch höherem Grade zu rühmen hätte, wenn die Verwickelung und Katastrophe nicht auf dem bis zum Ueberdrusse immer wieder umgekneteten Komödienmotive einer Kinderverwechslung beruhte. Hier erfolgt die Vertauschung gar zwischen einem todten und lebenden Kinde. Eine Circassierin, Gemahlin des Solimano, Königs der Thracier (Re de' Traci), bringt einen Knaben zur Welt. Drei Tage vor der Niederkunft der ersten Gemahlin desselben, der „Königin" im Trauerspiel, mit einem Knäblein. Um der Hauspolitik des thracischen Harems, welcher gemäss, zur Sicherung der rechtmässigen Thronfolge, die zweitgeborenen Prinzen aus dem Wege geräumt werden[3]) — um diesem königlichen Hausgesetze einer türkischen Justiz ihr Neugeborenes zu entziehen, lässt die Königin dasselbe von der Amme heimlich fortschaffen und einer Frau in Pflege geben. Das Kind lag eingewickelt in einem goldgestickten Mantel, wovon die Amme, behufs dereinstiger Wiedererkennung, ein Stück behielt. Für den überbrachten Knaben empfing sie ein todtes Kind: das inzwischen verstorbene Söhnchen der „Circassierin", das die Mutter des in Pflege gegebenen Knaben, die „Königin", als das ihrige begraben liess. Durch die Pflegemutter des am Leben erhaltenen Knaben, die das Tauschgeschäft von lebenden Kindern gegen todte heimlich betreibt, war gleichzeitig die Circassierin, die Mutter des verstorbenen Kindes, in den Besitz des lebengebliebenen Knaben gekommen, welcher nun als deren Sohn, vom Hof, König und auch

1) Il Solimano Traged. Ven. 1619. 12. Fir. 1620. 4., mit Kupfern von Callot. In Maffei's Sammlung (Teatro Italiano etc.) die erste t. III. — 3) Atto I. Sc. 4.

der Königin betrachtet, als rechtmässiger Thronfolger gilt und, zum eigentlichen tragischen Helden des Trauerspiels erwachsen, als Prinz Mustafa, das Hauptinteresse auf sich zieht. Er gewinnt und verdient diese Theilnahme: einmal durch sein heimliches und romantisch anziehendes Gattenverhältniss zu Despina, Tochter des Königs von Persien, mit welchem Mustafa's Vater, Solimano, der in Aleppo, wo die Tragödie spielt, sein Hauptquartier genommen, in einem erbitterten, das Geschick beider Staaten entscheidenden Kriege begriffen. Prinz Mustafa fesselt aber auch unsere Theilnahme durch die ritterliche Haltung, die er bis zuletzt in seiner zwiespältigen Lage behauptet: als heldenmüthiger Heerführer seines Vaters, und heimlicher Gatte der schwärmerisch von ihm geliebten Tochter des Landesfeindes. Prinz Mustafa erregt unsere Sympathie ferner durch die Verstrickung, in welche ihn ein unseliges Zusammentreffen von Kabale verwickelt, die im Bunde mit dem Schwiegersohn des Königs Solimano, mit Rusteno, die Königin, zu des Prinzen Verderben, zettelt, zum Verderben ihres eigenen Sohnes folglich, wie Zuschauer und Leser alsbald inne werden; — und das unglücklichste Zusammentreffen von Voraussetzungen ihn verwickelt, deren Erzwungenheit, Unwahrscheinlichkeit und komödienhafte Verbrauchtheit jene Sympathie, leider, empfindlich schwächen; so dass zuletzt unser tragisches Mitleid in das für den Helden missliche, ja gefährliche Bedauern umschlägt: wie ein so edler, liebenswürdiger, herzgewinnender Prinz so elendlich an dem Dichter, an dessen abstrusen und in ihrer Abgenutztheit sich noch in ihrem vermeint-dramatischen Spannungsinteresse gefallenden Erfindungen, zu Grunde gehen musste!

Das Liebesabenteuer zwischen Mustafa und Despina beruht auf nicht minder gebrechlichen Stützen: auf der Voraussetzung nämlich, dass Prinzessin Despina, als Truppenführerin ihres Vaters, des Königs von Persien, in männlichem Kriegskleide, auf einem Streifzug gegen die Tartaren, dem Mustafa, ohne ihn zu kennen, begegnet wäre, und von Bewunderung seiner Tapferkeit und seiner Persönlichkeit hingerissen, sich ihm zu erkennen gegeben hätte. Ihr enthelmtes Haupt, die goldnen, freiwallenden Locken hatten augenblicklich auch in dem Herzen des thracischen Prinzen alle Flammen unauslöchlicher Liebe entzündet. Ein sieg-

reicher Ueberfall der Tartaren (Scythen) trennte die Liebenden, infolge dessen die Heerschaar der Prinzessin in die Verschanzungen zurückgeschlagen, Prinz Mustafa von den Tartaren gefangen, und seinem Vater, König Solimano, zurückgeschickt wurde.[1]) Nun erscheint Despina vor Aleppo, und wieder in männlicher Kleidung, als angeblicher Kundschafter und Kriegsspion ihres Vaters, wie ihr Begleiter, der greise Alvante, glaubt. Zu seinem Schrecken erfährt er von ihr selbst den wahren Grund ihres Erscheinens im feindlichen Lager: Sehnsüchtige Liebe nach ihrem Gatten, Prinz Mustafa, Persiens Kriegsfeind. Ihren Brief an den Prinzen, den Alvante bestellen soll, zerreisst er und wirft die Stücke fort. Der treue Diener thut dies aus Anhänglichkeit für das persische Königshaus und aus wahrer Hingebung für die Prinzessin, die er von ihrer Verirrung durch die falsche Berichterstattung zurückzubringen hofft: Prinz Mustafa, dem er den Brief zugestellt, habe das Liebesverhältniss mit Despina verläugnet. In der ersten Aufwallung will die heldenthümliche Prinzessin sich mit dem Kriegsschwert an dem Verräther rächen. Mit ihrer Verzweiflung allein gelassen, wüthet sie gegen ihr unbedachtsames Herz, und beschliesst zu sterben.[2])

Beim Zerreissen ihres Briefes an den Prinzen hatte es aber nicht sein Bewenden gehabt. Alvante wurde dabei von Osmano, dem Vertrauten des ränkevollen, gegen Mustafa mit der Königin cabalirenden Rusteno belauscht. Osmano las die Stücke des zerrissenen Briefes auf, wovon er aber nur die Unterschrift mit dem persischen Reichswappen zu seinem Zwecke brauchen kann. Das Stück bringt er dem Rusteno, dem das Wappen als Beurkundung eines geschmiedeten, wie vom König von Persien an Mustafa geschriebenen Briefes dient: als unwiderleglicher Beweis von des Prinzen verrätherischem Einverständnisse mit dem Erbfeind. König Solimano, der den Prinzen zärtlich liebt und, trotz aller Verdächtigung desselben von Seiten der Königin, die ihrem Sohn, Soleno, die Nachfolge im Reich sichern möchte, und des Rusteno, der, von Eifersucht wegen der Bevorzugung des

1) Atto II. Sc. 5.

2) Su, su, mio incanto cuore, alma nocente,
A morire, a morire. (III, 1).

Prinzen verzehrt, ihn zu verderben trachtet, — König Solimano, der bisher den vereinten Bestürmungen der Cabale Widerstand geleistet, beschliesst nunmehr Beider Tod: des Sohnes und der Prinzessin, erschüttert durch den gefälschten Brief, den die inzwischen gefangen eingebrachte Despina durch das Geständniss ihres Liebesverhältnisses mit Mustafa vollends in den Augen des Königs bestätigt. Zu spät sieht sich die Königin, infolge der ihr von Aidina, der Amme des Prinzen Mustafa, gemachten Enthüllungen, in ihr eigenes, aus den erkünstelt-unannehmbarsten und zugleich tragödienwidrigsten Voraussetzungen gesponnenes Netz unrettbar verstrickt. Zu spät wird König Solimano seiner unheilvollen Uebereilung inne. Der Widerruf des Mordbefehls findet zwei von Rusteno eigenhändig enthauptete Körper in einem Blutstrome schwimmen. Schon hat die Königin an der Leiche ihres Sohnes Gift genommen, und nun wankt sie einher mit Mustafa's Kopf in den Händen; ein grauenvoller Anblick für uns und den König, vor dessen Augen sie stirbt. Sein Jammergeschrei ächzt in eine Todesohnmacht aus. Während sein einzig treuer Rathgeber, der bekannte wahrheitsliebende Königsfreund und Consigliere aller italienischen Tragödien, hier Acmat genannt — während dieser nach Hülfe ruft, stürzt Mustafa's Unterfeldherr, Adrasto, an der Spitze aufständischer Truppen in den Palast, Mord und Brand schnaubend:

„Zu den Waffen, zu den Waffen!
Auf, folgt mir, Kameraden!
Gemetzel, Blutbad, Mordwuth, Flammen, Rache!“[1])

Acmat seufzt die treue, durch die Wechselfälle aller Tragedie sich gleich bleibende Staatsrathseele in Schlussreimen aus, die den Wahn der Herrschafts- und Königsmacht betrauern, deren Abzeichen der flüchtige Schatten eines Scepters ist.[2])

Die Schäden der Tragödie liegen vor Augen. Es sind organische Fehler, die in den Eingeweiden der Dichtung sitzen: in

1) All armi, all armi!
Seguitemi, campagni!
Strage, strage, furor, fiamme, vendetta!

2) — di scettro regale ombra fugace.



der Conception, in der Fabelerfindung; Schäden der Gewebe selbst, wurzelnd in dem Erbübel: in der Verwechselung einer romanhaft-abenteuerlichen Schablonenintrigue mit einer dramatisch-kunstgerechten, tragödienmässigen Schürzung und Entwickelung. Ja die Lebensorgane dieser Dramen sind nicht blos tödtlich ergriffen: sie liegen auch verkehrt und verschoben. Ihre Eingeweide kranken an abnormen Missbildungen einer monströsen Intriguenverwickelung, ähnlich jenen Missformen unnatürlich ineinandergeschlungener und verwachsener Gedärme. So erklärt sich denn auch die anatomische Leichenobduction der Katastrophe, wo diese gleichsam herumwühlt in den Eingeweiden, blutbesudelt, und die innern Geschwüre ans Licht zerrt. Die Botenberichte von der Enthauptung des Liebespaars[1]) (Mustafa und Despina), triefen von Blut und schwelgen in Leichensectionen, wie nur die Botenschilderungen der Gräueltragödien des 16. Jahrh. Dahingegen ist alles formell Technische: sprachlicher Ausdruck, Stylisirung, Gefühlsfärbung, von vorzüglicher Bravour und theatralischer Wirksamkeit. Auch diese Tragödie des 17. Jahrh., die ausserdem das Verdienst hat, sich der Chöre zu enthalten, beurkundet, wie die Tragödie des 16. Jahrh., die nationale Virtuosität in der dramatischen Kunst: dialogische Gestaltung, Formtalent, ohne Ursprünglichkeit, ohne eigentliches schöpferisches Genie. Doch zeichnet sich Bonarelli's Solimano vor der Cinquecentisten-Tragödie durch die anziehende Schilderung des Liebespaars aus, des anmuthig edelsten vielleicht der italienischen Tragödie. Die erste Begegnung Mustafa's mit der gefangenen Despina, vor dem Könige, seinem Vater[2]), darf, in theatralischer Wirksamkeit, sich dem Besten anreihen, was die romanische Bühne aufweisen möchte.[3]) Die

1) V, 3. — 2) IV, 7. — 3) Mustafa, vom König vorgefordert, hat die Waffen seinem Schildträger übergeben. Die gefesselte Despina empfängt ihn mit den Worten:

Wie gut und schicklich du
Die Waffen abgiebst, der du nicht verdienst
Den Namen eines Ritters. Wirf denn auch
Den Scepter fort. Nicht ziemt der Königsschmuck
So niedrigem Gemüth.

Must. Ist's Wahn, o Himmel?
Wach' oder träum' ich? Trügt mich Sehnsucht oder

Lorbeeren, die die italienische Kritik dem „Solimano“ ihrer Zeit geflochten, sind nicht ganz unverdient. Mögen sie, wie Cäsar's Lorbeerkranz seinen kahlen Scheitel verhüllte, auch die Mängel der Tragödie bedecken!

Im Betreff von Prospero Bonarelli's anderweitigen Dramen: noch zwei Lustspielen[1]), unterschiedlichen Melodrammen[2]), einer Pastorale mit unerhörtem Titel[3]), und einer Tragedia mit lustigem Ausgang[4]) können wir thun, als wüssten wir nichts von ihnen; im Widerspiel zu sonstigen Literarhistorikern, welche thun,

---

Ist wahr, was ich erblicke?
Desp. Nein, nicht täuscht dich
Die treuvergessene Begier. Die Fesseln
Sind wahr und wirklich, die
Du siehst; sie schnüren sicher
Die Glieder mir, und leibhaft
Empfind' ich diese Qualen,
Die mir das Herz durchbohren.
Und wahr und wirklich wird
Der Tod auch seyn, dem bald,
Wie du es wünschest, ich verfalle ...
Must. Weh' mir, was zweifl' ich noch? Sie ist's, o Himmel! ...

Desp. O come bene a tempo
Tu che se, indegno, e che non merti il nome
Di cavalier, l' armi ti spogli, e scingi.
Getta ancor quello scettro; a che serbarti
Le regie insegne, s' hai villano il cuore? ...
Must. O ciel, vaneggio? son io desto, o sogno? ...
Forse il desio m' inganna, o scorgo il vero?
Desp. Ah non ti falla nò l' empio desio.
Son veri questi lacci,
Che m' annodano intorno;
Son vere queste pene,
Che mi traffiggon l' alma,
E vera fia la morte,
A cui, sì come brami,
Tosto farò miseramente addotta. ...

1) Gli Abbagli felici (Die glücklichen Missverständnisse) und Lo Spedale (Das Spital). Macerata 1642. 4. — 2) L' Exilio d' Amore; La Gioja del Cielo, l' Alceste etc. — 3) Imeneo, opera teotragicomica pastorale. Bol. 1642. — 4) Il Medoro incoronato, tragedia di lieto fine 8. ohne Jahreszahl.

als kennten sie die Stücke, die sie beurtheilen. Was aber die Dramen von Prospero Bonarelli's Sohn, Pietro Bonarelli, anbelangt, der 1640 den Giulio Mazzarini, Richelieu's Nachfolger, nach Frankreich begleitete; so wünschen wir ihm und seinen Theaterstücken[1]) eine glückliche Reise unbesehens, mit der Bitte, die Tomiris[2]) des Dichters und Seifensieders, Angelo Ingegneri[3]); ferner die drei Tragedie[4]) von Franc. Bracciolini, Verfasser des komischen Heldengedichtes: Lo Scherno degli Dei[5]), nebst den 49 geistlichen und weltlichen Tragedie[6]) des sicilianischen Jesuiten Ortensio Scamacca, von uns freundlichst zu grüssen, alle zusammen und jede einzelne insbesondere; die nicht genannten, unbekannterweise, nicht zu vergessen. Nur Eine möchten wir ausnehmen, um ihr den Handwerksgruss persönlich zu bieten. Sie nennt sich zwar „Rappresentatione", „geistliches Drama"; darf aber, nach Stoff, Helden und Katastrophe, als das allgemeinmenschlichste aller Trauerspiele, als die unvordenklichste Urtragödie, als die Adam-Kadmon-Tragödie schlechthin, betrachtet werden. Wir sprechen von dem schon berührten Bibeldrama[7]) des Stegreifspielers und herumziehenden Komödianten,

Giov. Batt. Andreini:

Adamo.[8])

Wir möchten, wiederholen wir, diese Urvater-Mysterie aus dem 17. Jahrh. von dem Pausch-Abschied in corpore ausnehmen. Zu unserem Leidwesen war aber kein Exemplar von derselben zu beschaffen. Wir müssen uns daher doch nur mit einem summarischen Handschütteln, und einem aus zweiter Hand, begnügen. Diese zweite Hand ist die des verdienten Verfassers von „Milton's Leben", Mr. Hayley[9]), welcher nachstehende Mittheilungen nebst dem Inhaltsscenarium von G. B. Andreini's „Adamo" in seiner Biographie Milton's überliefert hat:

1) La Ninfa ritrosa (Die spröde Nymphe) favola pastorale. Il Cefalo e Procri melodramma per intermezzi. La Proserpina Melodramma etc. — 2) Nap. 1607. — 3) S. Bd. V. S. 155 ff. — 4) L'Evandro, L'Arpalice und La Pentesilea. — 5) S. Bd. V. S. 10. — 6) 1632—1651. — 7) S. Bd. V. S. 740. — 8) Milano 1613. — 9) Life of Milton, sec. ed. Lond. 1796. p. 257 ff.

„Dr. Pearce sagt in der Vorrede zu seiner Recension des Miltonischen Textes, er habe erfahren, dass ein italienisches Trauerspiel, unter dem Titel 'Il Paradiso perso', das verlorene Paradies, existire; aber nach den weitläufigsten Nachforschungen kann ich kein solches Werk entdecken. Zwar giebt es ein anderes italienisches Drama über diese Materie, welches ich nicht gesehen habe, und welches den Titel führt, 'Adamo Caduto, tragedia sacra'; aber dieses wurde erst im Jahre 1647, einige Jahre nach der Rückkehr unseres Dichters vom festen Lande, gedruckt. Es scheint sehr wahrscheinlich, dass Milton, in seiner Sammlung italienischer Bücher, den Adamo des Andreini nach England gebracht habe; und dass das Lesen eines Schriftstellers, der allerdings roh und voll grotesker Ausschweifungen war, bei dem aber hie und da reine und vereinte Strahlen der Phantasie und Religiosität hervorbrachen, der Einbildungskraft des englischen Dichters eine neue Richtung gab, oder, um die nachdrückliche Redensart Voltaire's zu gebrauchen, ihm die verborgene Majestät des Gegenstandes entdeckte.[1]) Die abgefallenen Engel des Andreini, so hässlich und abgeschmackt widrig sie zuweilen sind, sprühen doch hie und da solche Feuerfunken von sich, welche die Nacheiferung Milton's erwecken konnten.

Ich werde nicht unternehmen Parallel-Stellen aus beiden Dichtern anzuführen, weil die Hauptidee, welche ich festsetzen möchte, nicht die ist, dass Milton den Adamo des Andreini getreulich nachgeahmt, sondern dass seine Phantasie an diesem geistvollen, obwohl unregelmässigen und sonderbaren Werk Feuer gefangen habe — dass es in seinem feurigen und fruchtbaren Geist zum Samen des verlorenen Paradieses geworden sey; — dieses ist freilich blosse Vermuthung, deren Wahrscheinlichkeit nur durch Prüfung des Adamo fühlbar gemacht werden kann — eine Untersuchung, die für Freunde Milton's allerdings unterhaltend seyn muss. Und da das Originalwerk des Andreini selten ist, so wird es dem Leser nicht unangenehm seyn, hier eine kurze Analyse seines Drama's zu finden.

Die Personen.

Gott der Vater.
Chor von Seraphim, Cherubim und Engeln.
Der Erzengel Michael.
Adam.
Eva.
Ein Cherub, der Schutzgeist Adams.
Lucifer.
Satan.
Beelzebub.

---

1) Voltaire war der Erste, der auf eine Bezüglichkeit zwischen Andreini's 'Adamo' und Milton's 'Paradise lost' hinwies.

Die sieben Todsünden.
Die Welt.
Das Fleisch.
Hunger.
Mühseligkeit.
Verzweiflung.
Tod.
Ehrsucht.
Schlange.
Volano, ein höllischer Bote.
Chor von Gespenstern.
Chor von Feuer-, Luft-, Wasser- und Höllen-Geistern.

Erster Aufzug. Erster Auftritt. Chor von Engeln, welche die Ehre Gottes besingen. Nach ihrem Lobgesang, der statt eines Prologs dient, Gott der Vater, Engel, Adam und Eva. — Gott ruft den Lucifer, und befiehlt ihm zur Beschämung die Wunder seiner Macht zu betrachten. — Er erschafft Adam und Eva. — Ihre Freude und Dankbarkeit.

Auftritt 2. Lucifer steigt aus der Hölle herauf — er äussert seine Feindschaft gegen Gott, die guten Engel und Menschen.

Auftritt 3. Lucifer, Satan und Beelzebub. — Lucifer ermuntert seine Verbündeten zum Verderben der Menschen und ruft andere Dämonen aus dem Abgrund herbei, sich zu dieser Absicht zu vereinigen.

Auftritt 4, 5 und 6. Lucifer citirt sieben verschiedene Geister, und befiehlt ihnen unter dem Charakter der sieben Todsünden zu handeln — ihre Namen sind folgende:

Melecano = Stolz.
Lurcone = Neid.
Ruspicano = Zorn.
Arfarat = Geiz.
Maltea = Trägheit.
Dulciato = Wollust.
Guliar = Schwelgerei.

Aufzug 2. Auftritt 1. Die Engel, fünfzehn an der Zahl, besingen einzeln die Grösse Gottes, und seine Wohlthätigkeit gegen die Menschen.

Auftritt 2. Adam und Eva nebst Lurcone und Guliar, die ungesehen auflauern. — Adam und Eva drücken ihre kindliche Ehrfurcht gegen Gott mit solcher Wärme aus, dass die, obgleich unsichtbaren, bösen Geister, durch ihr Gebet in die Flucht getrieben werden.

Auftritt 3. Die Schlange, Satan, Geister. — Lucifer (oder die Schlange) verkündigt seine Absicht, das Weib zu verführen.

Auftritt 4. Die Schlange, Geister und Volano. — Volano kommt aus der Hölle und erklärt, dass die verbündeten Mächte des Abgrunds beschlossen hätten, eine Göttin, Ehrsucht genannt, aus der Tiefe zu senden, um den Menschen zu besiegen.

Auftritt 5. Ehrsucht, von einem Riesen herbeigezogen, Volano, die Schlange, Satan und Geister. — Die Schlange bewillkommnet Ehrsucht als ihre Verbündete, dann verbirgt sie sich in dem Baum, um auf Eva zu lauern und sie zu versuchen.

Auftritt 6. Die Schlange und Ehrsucht, anfangs versteckt. Die Schlange zeigt sich der Eva, versucht und verführt sie. — Ehrsucht schliesst den Aufzug mit triumphirenden Ausdrücken.

Aufzug 3. Auftritt 1. Adam und Eva. Nach einem zärtlichen Gespräch bringt sie die Frucht zum Vorschein. — Adam äussert seinen Abscheu, giebt aber zuletzt ihrer Versuchung nach. — Nachdem beide die Frucht gekostet haben, werden sie von Gewissensbissen und Schrecken überwältigt: sie fliehen, um sich zu verbergen.

Auftritt 2. Volano verkündiget den Fall des Menschen, und fordert die Mächte der Finsterniss auf sich zu freuen, und dem Fürsten der Hölle zu huldigen.

Auftritt 3. Volano, Satan, Chor der Geister mit Siegeszeichen. — Ausdruck ihrer Freude.

Auftritt 4. Schlange, Ehrsucht, Satan und Geister. — Die Schlange befiehlt dem Canoro, einem musikalischen Geist, ihren Triumph zu besingen, welcher in dem 4. und 5. Auftritt mit Gesang und Tanz gefeiert wird; der letztere schliesst mit Aeusserungen des Entsetzens der triumphirenden Dämonen über die Annäherung Gottes.

Auftritt 6. Gott der Vater, Engel, Adam und Eva. — Gott fordert die Sünder vor sich, und giebt ihnen Verweise, dann verlässt er sie, nachdem er seinen Fluch über sie ausgesprochen.

Auftritt 7. Engel, Adam und Eva. — Die Engel geben ihnen rauhe Felle zur Kleidung und ermahnen sie, Busse zu thun.

Auftritt 8. Der Erzengel Michael, Adam und Eva. — Michael treibt sie mit einer feurigen Geissel aus dem Paradiese. Engel schliessen den Aufzug mit einem Chor, welcher die Sünder zur Reue und Hoffnung auffordert.

Aufzug 4. Auftritt 1. Volano, Chor von Feuer-, Luft-, Erd- und Wasser-Geistern. — Sie bezeugen ihren Gehorsam gegen Lucifer.

Auftritt 2. Lucifer erhebt sich, und äussert seinen Abscheu gegen das Licht;[1]) die Dämonen trösten ihn — er befragt sie über den Sinn der Worte Gottes und über sein Benehmen gegen die Menschen. — Er verwirft ihre Muthmassungen voll Verachtung, und verkündigt die Menschwerdung; dann geht er auf neue Unternehmungen gegen die Menschen aus.

---

1) Einer der Lichtpunkte in Milton's Epos.

Auftritt 3. Höllische Cyklopen, von Lucifer aufgefordert, machen auf seinen Befehl eine neue Welt. — Hierauf ordnet er drei Dämonen gegen die Menschen ab, unter der charakteristischen Benennung: Welt, Fleisch und Tod.

Auftritt 4. Adam allein. Er beklagt sein Schicksal, und fühlt zuletzt sein Leiden erschwert, als er Eva voll Schrecken vor feindlichen Thieren fliehen sieht.

Auftritt 5. Adam und Eva. Sie ermahnt ihren Gefährten zum Selbstmord.

Auftritt 6. Hunger, Durst, Ermüdung, Verzweiflung, Adam und Eva. — Der Hunger schildert seine eigene Natur und die seiner Verbündeten.

Auftritt 7. Tod, Adam und Eva. — Der Tod wirft Eva'n die grauenvollen Ereignisse, die sie veranlasset, vor. — Adam schliesst den Aufzug mit der Ermahnung an Eva, sich in die Gebirge zu flüchten.

Aufzug 5. Auftritt 1. Das Fleisch in weiblicher Gestalt und Adam. — Er widersteht ihrer Versuchung.

Auftritt 2. Lucifer, das Fleisch und Adam. — Lucifer giebt sich für einen Menschen, und den ältern Bruder Adams, aus.

Auftritt 3. Ein Cherub, Adam, das Fleisch und Lucifer. — Der Cherub warnt Adam heimlich vor seinen Feinden; und vertheidigt ihn zuletzt mit offenbarer Gewalt.

Auftritt 4. Die Welt, unter der Gestalt eines Mannes, freuet sich über ihren Putz.

Auftritt 5. Eva und die Welt. Diese ruft einen reichen Palast aus der Erde hervor, und versucht Eva durch äussern Glanz.

Auftritt 6. Chor von Nymphen, Eva, die Welt und Adam. — Er ermahnt Eva diesen Lockungen zu widerstehen — die Welt ruft die Dämonen aus der Hölle, um ihre Schlachtopfer zu fesseln — Eva fleht um Gnade: Adam ermuntert sie.

Auftritt 7. Lucifer, Tod, Chor der Dämonen. — Sie setzen sich in Bereitschaft, Adam und Eva zu ergreifen.

Auftritt 8. Der Erzengel Michael, nebst einem Chor guter Engel. — Nach einem heftigen Streit überwindet Michael den Lucifer und triumphirt über ihn.

Auftritt 9. Adam, Eva, Chor von Engeln. — Sie freuen sich über Michaels Sieg: er ermuntert die Gefallenen durch das Versprechen der Gnade Gottes und einer künftigen Wohnung im Himmel: — sie äussern ihre Hoffnung und Dankbarkeit. — Die Engel schliessen das Drama, mit Lobgesängen auf den Erlöser."

Jenes merkwürdige, bereits erwähnte, von Luzarche 1854 herausgegebene anglo-normännische Drama, Adam, aus

dem 12. Jahrh.[1]) wird uns noch, bei Besprechung der französischen Mysterien, zu einem Rückblick auf Andreini's Adamo aus dem 17. Jahrh. Gelegenheit geben. Ein geistliches Spiel von Adam und Eva wurde in Italien schon 1304 aufgeführt[2]), das vielleicht dem Troilo Lancetta, Verfasser eines zweiten spätern Adamo ed Eva aus dem 17. Jahrh., vorlag.[3]) Wir wollen das kurze Scenarium mit Hayley's einleitenden Bemerkungen gleich hersetzen:

Wenn in hohem Grade wahrscheinlich ist, was meines Bedünkens jedem dichterischen Leser, der den Adamo kennt, so scheinen wird, dass Andreini Milton's Gedanken von König Alfred auf Adam richtete, und ihn veranlasste den ersten Umriss des verlornen Paradieses in verschiedenen Planen allegorischer Schauspiele zu entwerfen; so ist es möglich, dass ein anderer italienischer Schriftsteller, der weniger bekannt war als Andreini, Milton zuerst auf den Gedanken brachte, Adam in eine epische Person zu verwandeln. Ich habe jetzt eine literarische Seltenheit vor mir, welche mein vortrefflicher Freund, Herr Walker[4]), dem die Irländische Literatur manche Verpflichtungen schuldet, mir nach seiner Rückkehr aus Italien mitzutheilen die Güte hatte. Das Buch, von dem ich spreche, führt den Titel: La Scena tragica d' Adamo ed Eva, Estratta dalli primi tre capi della Sacra Genesi e ridotta a significato morale da Troilo Lancetta, Benacense. Venetia 1644. Dieses kleine Werk ist der Maria Gonzaga, Herzogin von Mantua, zugeeignet, und nichts weiter als ein prosaisches Drama über die Vertreibung unserer ersten Eltern aus dem Paradiese nach der alten Form, unter dem Titel eines moralischen Schauspiels. Der Verfasser erwähnt des Andreini nicht, und hat auch seiner Arbeit keine Verse beigemischt, aber in seiner Zuschrift an den Leser kommt folgende merkwürdige Stelle vor. Nachdem er die Bemerkung gemacht, die mosaische Geschichte von Adam und Eva sey bloss allegorisch, und habe den Zweck zur Tugend zu ermuntern, fährt er fort: „Ich träumte einst in der Nacht, Moses habe mir das Geheimniss, ungefähr in folgenden Worten, erklärt:

Gott offenbaret sich dem Menschen vermittelst der Vernunft, und ordnet es unfehlbar so an, dass die Vernunft, so lange sie ihre Oberherrschaft

1) Adam Drame anglo-normand du XII. siècle publié pour la première fois d'après un Manuscrit de la Bibliothèque de Tours par Victor Luzarche. Tours MDCCCLIV. — 2) Vgl. Gesch. d. Dram. IV. S. 154. — 3) La Scena tragica d' Adamo ed Eva, Estratta dalli primi tre capi della Sacra Genesi e ridotta a significato morale da Troilo Lancetta, Benacense. Venet. 1644. — 4) Vgl. J. C. Walker, Historical Memoir of ital. Tragedy etc. Lond. 1799. Appendix Nr. X.



über die sinnlichen Neigungen im Menschen behauptet, und den Apfel seines Herzens vor unordentlichen Begierden verwahrt, zur Belohnung ihres redlichen Gehorsams die Welt in das Paradies verwandelt. — Wenn ich hievon zu sprechen hätte, so wollte ich gewiss ein der Halbgötter würdiges Heldengedicht hervorbringen."

Ich finde es gar wohl möglich, dass diese letzten Worte, welche Troilo Lancetta in seinem Traum dem Moses beilegt, eben so wie Ellwoods Frage, auf den Geist Milton's gewirkt haben mochten, und in seiner fruchtbaren Phantasie zu einer Art von köstlichem Pfropfreis auf die von Andreini aufgefasste Idee, und zum Keim seines grössten Productes wurden.

Ein skeptischer Kunstrichter, der geneigt wäre diese Muthmaassung zu entkräften, könnte freilich die Bemerkung machen, es sey nicht wahrscheinlich „dass Milton ein kleines Werk gesehen habe, welches erst nach seiner Rückkehr aus Italien herausgegeben, und von einem so unbekannten Verfasser geschrieben worden, dass sein Name weder in der ausgearbeiteten Geschichte der italienischen Literatur von Tiraboschi, noch bei dem fleissigen italienischen Annalisten der Dichter, Quadrio, vorkommt, obschon der letztre frühern dramatischen Werken in Prosa ein eigenes Kapitel widmet. — Aber wer einmal eine Muthmaassung von der Art auf die Bahn gebracht hat, müsste in der That sehr schwach seyn, wenn er nicht neue Scheingründe zur Unterstützung seiner Lieblings-Hypothese aufbringen könnte. — Man erlaube mir desswegen, als muthmaasslichen Beweis dafür, dass Milton das Werk des Lancetta gesehen habe, die Bemerkung, dass er einen ähnlichen Gebrauch von Moses mache, und ihn in dem Prolog eines seiner vielfachen Entwürfe zu einem allegorischen Drama ebenfalls redend einführe. Es ist freilich möglich, dass Milton weder Lancetta's noch Andreini's Werk sah — indessen bleibt der Muthmaassung Grundes genug zu dem Schluss übrig, dass er mit beiden bekannt gewesen; denn Andreini schrieb ein langes allegorisches Drama über das Paradies, und wir wissen, dass Milton's Phantasie in Ansehung seines Gegenstandes zuerst eben diese Richtung nahm. — Auch Lancetta behandelte den gleichen Stoff als eine dramatische Allegorie; sagte aber zu gleicher Zeit, unter dem angenommenen Charakter des Moses, man könnte daraus ein unvergleichliches episches Gedicht verfertigen, und Milton gab seinen eigenen flüchtigen Entwurf zu einem allegorischen Drama auf, und brachte ein Werk zu Stande, welches jenem Wink entspricht.

Analyse des Drama's: La Scena tragica d' Adamo ed Eva; da Troilo Lancetta, Benacense.

Erster Aufzug.

Auftritt 1. Gott.

Erzählt seine Erschaffung des Himmels, der Erde und des Wassers, beschliesst den Menschen zu schaffen; giebt ihm lebendigen Athem, und ermahnt ihn seinen Schöpfer zu ehren, und unschuldig zu leben.

Auftritt 2. Raphael, Michael, Gabriel und Engel.

Gabriel preiset die Werke Gottes. Die andern Engel folgen seinem Beispiel, besonders in Ansehung des Menschen.

Auftritt 3. Gott und Adam.

Gott giebt dem Adam die Aufsicht über das Paradies; verbietet ihm den Apfel zu berühren. Adam verspricht Gehorsam.

Auftritt 4. Adam.

Erkennt die Güte Gottes und entfernt sich, um im Schatten auszuruhn.

Ende des ersten Aufzugs.

Zweiter Aufzug.

Auftritt 1. Gott und Adam.

Gott beschliesst dem Adam eine Gefährtin zu schaffen, und thut es während Adam schläft. Hierauf weckt er den Adam, zeigt ihm seine neue Gehülfin und segnet sie beide; dann verlässt er sie, nachdem er ihnen Gehorsam gegen seine Befehle geboten.

Auftritt 2. Adam und Eva.

Adam empfängt Eva als seine Gattin — preiset sie und empfiehlt ihr, sich mit ihm zur Verehrung und zum Gehorsam gegen Gott zu vereinigen — sie verspricht ihm Unterwerfung unter seinen Willen, und bittet um seine Belehrung — er erzählt ihr das Verbot, und spricht umständlich von den Schönheiten des Paradieses.

„Wir wollen ein wenig in dem Bezirke dieses schönen Gartens lustwandeln. Sieh doch nur, wie alles rund umher von Annehmlichkeiten erfüllt ist! ... Es lachen die Wiesen in dem schönen Grün der Gräser. Und welche Menge prächtiger Lorbeerbüsche, die mit ihren Blättern emporstreben; und die sie hinstreuen, erfüllen die Luft mit lieblichen Gerüchen und würzen uns den sanftkühlenden Schatten.... Horch, dort im Wäldchen die Lieder der Nachtigall. Und hier ringsum den würzigen Duft der Früchte, der Tag und Nacht von diesen Bäumen weht." ...

Passegiaremo alquanto per li confini di questo bel giardino; vedi per cortesia quanto d' ogn' intorno è colmo di delitie ... Ridono i prati per il bel verde dell' herbi; molti belli allori superbi s' ergono all' alto con le frondi, e quelli di loro a quali cadono le foglie, e i rami, d' aria puro e suave, ci rendono grata e placid' ombra ... Sentì colà nella selva la melodia de lussinguoli, qua intorno la fragranza de frutti, che spira giorno, e notte da questi alberi, trapassando con soave odore i nostri sensi. ...

Bei Erwähnung der Heerden entsteht in ihr das Verlangen sie zu sehen, und er gehet, um ihr die verschiedenen Thiere zu zeigen.

Auftritt 3. Lucifer, Belial, Satan.

Lucifer beklagt seine Verweisung aus dem Himmel, und denkt auf Rache an dem Menschen. Die andern Dämonen erzählen die Ursache ihrer Verstossung, und reizen Lucifer, die vorgenommene Rache auszuführen. Er entschliesst sich, die Schlange dazu zu gebrauchen.

Auftritt 4. Die Schlange, Eva, Lucifer.

Die Schlange fängt mit Eva ein Gespräch an — spottet ihrer Furcht und ihres Gehorsams — versucht sie, den Apfel zu kosten. Eva äussert ihre Begierde es zu thun. Die Schlange freut sich über die Aussicht ihres Verderbens. Lucifer (welcher eine von der Schlange verschiedene Person zu bleiben scheint) äussert ebenfalls seine Freude, und geht auf die Seite, um ein Gespräch zwischen Adam und Eva zu behorchen.

Auftritt 5. Adam. Eva.

Eva erklärt ihren Entschluss den Apfel zu kosten, und reicht ihn ihrem Gatten hin. Sie kostet ihn und zeigt ungewöhnliche Hoffnung und Lebhaftigkeit. Sie sagt, die Schlange habe sie nicht betrogen. Sie fühlt kein Merkmal des Todes, und reicht die Frucht ihrem Gatten. Er weist sie zurecht. Sie fährt fort ihm zuzusetzen, dass er davon esse. Er williget ein; erklärt die Frucht für süss, fängt aber an über seine Nacktheit zu zittern. Er empfindet Reue, und äussert seine Gewissensbisse und seine Angst. Eva schlägt vor, eine Bedeckung von Blättern zu verfertigen. Sie entfernen sich, um sich im Gebüsche zu verbergen.

Ende des zweiten Aufzugs.

Dritter Aufzug.

Auftritt 1. Lucifer, Belial, Satan.

Lucifer freut sich über sein gelungenes Unternehmen, und die übrigen Dämonen äussern ihm ihren Beifall.

Lucifer. Nun gilt's, lustig seyn und lachen, da wir den Sieg errungen. Den Triumph wollen wir mit der Schaar unserer Genossen halten, die, im Waffenschmuck einherziehend, mit ununterbrochenen Jubelliedern unseren Sieg über das Menschengeschlecht feiern soll. Wenn dies kein Grund zu einer grossen und ausgelassenen Freude ist, so wüsste ich nicht, welches schönere Freudenfest wir je zu erwarten hätten.

Lucifer. Staremo dunque allegri, e ridenti, poichè habbiamo ottenuto la vittoria, e formaremo il trionfo con la squadra de' nostri seguaci, decorata con armi, cantando sempre d' haver vinto l' humana stirpe. Se questa non e grande e vera allegrezza, quale di meglio potremo sperar mai in alcun tempo?

Auftritt 2. Raphael, Michael, Gabriel.

Diese guten Geister beklagen den Fall, und entfernen sich ehrfurchtsvoll bei der Erscheinung Gottes.

Auftritt 3. Gott, Eva, Adam.

Gott ruft den Adam. Er erscheint und beklagt seine Nacktheit. Gott befragt ihn wegen des Baumes. Er gesteht seine Uebertretung, und klagt Eva an. Sie beschuldigt die Schlange. Gott spricht den Fluch über dieselbe aus, und entfernt sie aus seiner Gegenwart.

Auftritt 4. Raphael, Eva und Adam.

Raphael befiehlt ihnen das Paradies zu verlassen. Adam beklagt sein Schicksal. Raphael fährt fort, sie mit Heftigkeit aus dem Garten zu treiben. Adam bittet, dass nicht seine unschuldigen Kinder um des Fehlers ihrer Mutter willen leiden möchten. Raphael erwiedert, nicht nur seine Kinder, sondern seine ganze Nachkommenschaft, müssten leiden, und hört nicht auf, sie fortzutreiben. Adam gehorcht; Eva wehklaget, richtet aber Adam bald wieder auf. Zuletzt geht er, indem er sich mit dem Gedanken tröstet, dass ein unverzagtes Herz überall seine Heimath finde.

Auftritt 5. Ein Cherub,

der über die Schöpfung und den Fall Adams moralisirt, schliesst den dritten und letzten Aufzug.

Diesen biblischen Dramen fügt sich ein Hinweis auf die geistlichen Tragödien (Tragedie Sacre) des Girolamo Bartolommei Smeducci passend an.[1]) Ein blosser Hinweis, der aber immer noch mehr bietet, als die Literaturgeschichten, die des Verfassers kaum gedenken, geschweige seiner heiligen Tragödien. Bartolommei Smeducci, ein Edelmann aus Florenz, blühte um die Mitte des 17. Jahrh. als Verfasser von musikalischen Dramen, einem epischen Gedichte, „America“, einer dramaturgischen Abhandlung über die Komödie[2]) und anderer bei Mazzuchelli aufgezählten Schriften.

Die Sammlung seiner Tragedie Sacre enthält gerade ein halbes Dutzend: Eugenia, Isabella, Polietto, Aglae, Giorgio, Teodora.

---

1) Tragedie di Girolamo Bartolommei già Smeducci etc. impress. second. Firenze 1656. — 2) Didascalia, cioè dottrina comica, gedr. 1676 ein Jahr nach dem Tode des Verfassers.



Die Glaubensheldin der ersten, Eugenia, ist die Tochter des Heiden Filippo, Statthalters von Aegypten. Sie lebt als junger Einsiedler und Klostermönch, und es wäre ein noch grösseres Wunder, als die von ihr an der Wittwe Melantia bewirkte Heilung, wenn diese ihre gläubige Dankbarkeit für die vollkommene Wiederherstellung durch ein Mirakel nicht dadurch hätte an den Tag legen wollen, dass sie dem blühend schönen, jugendlich reizenden Wunderthäter und Arzte in der Mönchskutte ihr Herz schenkte mit dem wiedergenesenen, wunderfrischen Körper als Zugabe. Das grösste Mirakel aber wäre gewesen, wenn die von der Wittwe Melantia versuchte Liebeserklärung à la Frau Potiphar ihren heilkundigen Engel Raphael in der Kaputze fügsamer gefunden hätte, als Frau Potiphar den keuschen Joseph. Da aber für die Wittwe Melantia nach ihrer Heilung kein Wunder gross genug war, um nicht daran zu glauben, rächte sie die vermeinte Verschmähung, wie Frau Potiphar, dem jus talionis gemäss, indem sie den jungen Arzt in der Kutte, der an ihr verübten Gewalt bei dem Statthalter anklagte, dem Vater unserer als Klosterbruder vermummten, und für ihre Familie verschwundenen Eugenia. Der Statthalter verurtheilt den jungen Vergewaltiger und Wittwenschänder zum Feuertode. Und nun zeigte sich bei der üblichen Toilette vor dem letzten Gang: welches Wunder hätte geschehen müssen, wenn die Wittwe Melantia durch die Beweisführung, auf Grund des inzwischen ermittelten Hauptzeugen, des corpus delicti, ihre Klage hätte begründen können. So aber schliesst die Tragedia sacra mit der offenbarten Unschuld der verläumdeten Eugenia, in welcher der Statthalter seine Tochter erkennt. Bekehrt durch die wunderbare Entdeckung, lässt sich der Präfect von Aegypten mit seiner ganzen Familie taufen. Zwei Chöre, ein Christen- und ein Heidenchor, schlingen sich durch die Acte und Zwischenacte der heiligen mit allem Aufwande eilfsylbiger Kunstfertigkeit durchgeführten Handlung.

Im 'Polietto' kommen gar vier Chöre vor: Ein Vierchor von Engeln, Soldaten, Kindern und Heiden. Wir erwähnen noch dieser tragedia sacra des Bartolommei, wegen der Uebereinstimmung der Legenden-Fabel mit der von P. Corneille's Polyeucte (1640), ohne bestimmen zu können, welche von beiden die ältere Tragödie ist; wir möchten jedoch, nach angestellter Vergleichung,

glauben, dass Corneille die des Bartolommei gekannt habe; nicht umgekehrt. Die rudimentäre Behandlung des 'Polietto' schliesst eine Benutzung des kunstreichern 'Polyeucte' aus. Dagegen finden sich in letzterem Anzeichen, dass Corneille, durch manche Situation, manchen Empfindungsausdruck angeregt, die betreffenden Scenen zu unvergleichlich grösserer Wirkung und dramatischer Bedeutsamkeit erhoben und ausgearbeitet. So nimmt z. B. die Expositionsscene zwischen Corneille's Néarque und Polyeucte den Ausgangspunkt von der Vorbedeutung eines Traumes, wie in Bartolommei's 'Polietto' zwischen Polietto und Nearco.[1]) Am meisten scheint uns die Scene zwischen Corneille's Polyeucte und Pauline[2]) und die zwischen Bartolommei's Paulina und Polietto[3]), auf eine Benutzung des Situationsmotives und einzelner Empfindungsäusserungen von Seiten Corneille's hinzuweisen.[4])

An die Wunderwerke der vier übrigen Tragedie sacre des Bartolommei wollen wir, frommgesinnt, blindlings und prüfungslos glauben; so überzeugungsfest, wie unser Glaube, dass die Tragedie selbst keine Wunderwerke sind.

Ein Dutzend, wie

---

1) I. Sc. 3. — 2) IV. Sc. 3. — 3) V. Sc. 8.

4) Paul. — Bedenk das Elend,
In das du stürzen musst.
Pol. Die Seligkeit
Vielmehr, die ich erlange.
Paul. Schnöden Tod.
Pol. Glückseligen Tod, Erzeuger ewigen Lebens.

Paul. — Onde tu caggi
Fra stato di miserie.
Pol. Anzi n' acquisti
Una beata sorte.
Paul. Anzi mia morte.
Pol. Morte felice d' immortale vita genitrice feconda . . .

Paul. — n'abandonnez pas à la main d'un bourreau
Ce qu'à nos justes voeux promet un sort si beau.
Polyeucte. Je considère plus; je sais mes avantages,
Et l'espoir que sur eux forment les grands courages . . . .
J'ai de l'ambition, mais plus noble et plus belle:
Cette grandeur périt, j'en veux une immortelle. . . .

Genesio Soderini's

Tragedia:

La Rosimonda[1]),

wiegt uns nicht die Entbehrung von Andreini's 'Adamo' auf. Dieselbe ist eine Nachtrags-Tragödie zu Rucellai's Tragedia 'Rosmonda'[2]), und rächt an dieser den mit ihrem Liebhaber und Genossen verübten Gattenmord augenscheinlich nur, um hinterher eine Kinderaussetzungs-Katastrophe einzuschwärzen, welche, auffallenderweise, in Rucellai's Tragedia fehlt. Genesio Soderini scheint eigens auf die Welt gekommen zu seyn, um diese Lücke auszufüllen, und sich dann augenblicklich wieder aus dem Staube oder in den Staub zu machen, mit Verwischung jeglicher Daseynsspur; für uns mindesens, die wir kein weiteres Lebenszeichen von dem Rächer des Longobardenkönigs Albuino aufzufinden vermochten. Mit dem Maassstabe der italienischen Tragödie gemessen, steht sie an dramatischem Werthe keineswegs hinter andern, und selbst gerühmten, zurück. Sie darf sogar sich dreist neben Rucellai's Rosmonda stellen, die sie wohl gar, was tragischen Ausdruck und Styl betrifft, um eines halben Zolles Länge überragen dürfte.

Nach der Ermordung ihres Gatten, Albuino, lässt Soderini seine Rosimonda sich mit ihrem Geliebten und Mordgehülfen, der hier Elmige heisst, nach Ravenna flüchten, wo sie ihre Vermählung halten wollen. Hierher war auch Alsinda, die Tochter Albuino's und Rosmonda's, vor Schrecken über den Mord, mit ihrer Amme geflohen, um, als Longobardische Elektra, die Tragedia mit achtseitenlangen Weheklagen über den Tod des Vaters zu eröffnen, welche acht Seiten die Vorstellungen der Amme, hinsichtlich der Vergeblichkeit von Trauerklagen, durchaus nicht verkürzen. So viel bewirken indess die mit philosophischer Emphase vorgetragenen Gegenargumente der Amme, dass Alsinda ihren Gram hinter dem Hochzeitsaufputz zu verbergen verspricht, mit dem sie, gelegentlich der Vermählung ihrer Mutter, sich zu schmücken geht.

Um das Hauptmotiv flechten sich parasitisch zwei Nebenliebschaften; die des Longino, Exarchen von Ravenna, zu Rosi-

---

1) Venez. 1683. — 2) S. Bd. V. S. 281.

monda; und die Liebe des Emilio, der Alsinda anbetet. Beide vereinigen sich, um die Vermählung der Rosimonda mit Elmige zu verhindern, aber so dass sie ihre Absichten unter dem Schein der Uebereinstimmung verstecken. In den Dialogen zwischen dem Liebesmörderpaar überbieten sich Rosimonda und Elmige an gegenseitiger Belobung des gemeinschaftlich verübten Mordes, mit Berufung von Seiten Rosimonda's auf den thränenreichen, aus Rucellai's Rosmonda hinlänglich bekannten, als Hochzeitsbecher von Albuino geschwungenen Vaterschädel langweiligen Angedenkens, der inzwischen Grossvaterschädel geworden, von einer mannbaren Enkelin, in Gemeinschaft mit dem Coro, vollgeweint, welcher, als Beweis von der Herrschaft einer allgemein eingerissenen Gottlosigkeit (impietà), den Becherschädel des alten Königs Cunnimondo anführt.[1])

Im zweiten Act tauschen der Essarca (Exarch) und sein Vertrauter, Idrospe, ihre Ansichten über die Natur der Leidenschaften aus, anstatt diese selbst zu fühlen und zu erregen; wetteifern miteinander in Sentenzen und Tiraden; vermeiden sorgfältig jede Aufregung; gehen der dramatischen Bewegung sorgsam aus dem Wege, und fassen mit staatsmännisch besonnener Ueberlegung, bei kaltem Verstande, den Plan: Elmige aus dem Wege zu räumen durch das einfachste und für eine Tragödie geeigneteste Mittel von der Welt. Freund Emilio, der Handschriften so geschickt nachmacht, wie der Urkundenfälscher Simonides, soll einen Brief des Elmige an Alsinda mit dessen Unterschrift schmieden, worin ihr Elmige Hand und Reich anträgt mit dem Versprechen, ihrer Mutter Rosimonda den Laufpass zu geben. Das Siegel dazu würde die Amme dem Elmige heimlich entwenden. Gesagt, gethan. In der nächsten und letzten Scene des Actes theilt schon die Amme der Alsinda den glücklich ausgeführten Diebstahl mit. Alsinda hofft zu den Göttern (sacrosanti numi), sie werden beifällig die That geschehen lassen, und erblickt in Emilio's Schriftfälschung den grössten Liebesbeweis, den er ihr hätte geben können. Was sagt Coro dazu? Er beseufzt die verderblichen Wirkungen der irdischen Liebe; preist in philosophischen Sentenzen die himmlische Liebe, die Eins ist mit der

---

1) Cangiò in tazza real cranio spolpato.

Harmonie der Welt; wünscht, dass ein Strahl dieser Liebe uns erleuchten möchte[1]), und vergisst, dass die irdischste Liebe in der Tragödie einen Gaunerstreich sich ernstlich verbitten muss.

Der dritte Act überrascht uns und die Amme mit Rosimonda's Erklärung, dass sie leidenschaftlich — Wen liebt? den Essarca. Doch hofft sie, mit Hülfe ihrer Vernunft, über diese Leidenschaft Herr zu werden. Emilio benachrichtigt den Exarchen, dass er den von ihm gefälschten Brief an die Adresse bestellt; und der Exarch den Emilio, dass er bei Rosimonda Liebe zu ihm wittere, und künstelt sich allerlei Scheingründe zurecht: warum er ihr nicht sein Herz geöffnet. Den eigentlichen Grund aber verschweigt er: dass nämlich die Liebeserklärung das Meisterstück, die Intrigue mit dem Brief, überflüssig gemacht hätte.

Coro besingt die Hochzeitfeier, die Spiele und Lustkämpfe in glänzenden, lebensvollen Schilderungen, die aber den tragischen Kohl nicht fett machen.

Im vierten rast Rosimonda über den gefälschten Brief mit dem königlichen Insiegel, der keinen Zweifel an der Aechtheit aufkommen lässt. Nachdem der Exarch eine Ode über geheimgehaltene Plane, in Form eines Monologs, vorgetragen, die er mit verhaltenen Erd-Winden, eingedämmten Wildwassern u. dgl. m. vergleicht, bemüht er sich, die Feuer und Flüche speiende Rosimonda zu beschwichtigen, indem er sie ermahnt, ihre Rache nicht an die grosse Glocke zu hängen. Sie verspricht sich zu beherrschen, aber nur aus Liebe zu ihm.[2]) Hierauf rathet Emilio dem Essarca, die Erbitterung der Rosimonda gegen Elmige rasch zu benutzen. Essarca meint, Rosimonda bedürfe mehr eines Zügels, als eines Sporns, und vergleicht sie mit einem brüllenden Löwen in der Wüste, dessen Zorn er weitläufig ausmalt.

Coro greift das Thema auf und schildert das Verderbliche

1) O se un raggio beato
Di lui fra noi splendesse!

2) Amore
E quel che l' alma sforza,
O Longino, a seguir i detti tuoi.

des Zorns (sdegno), belegt durch die Beispiele von Troja, Karthago, Korinth und deren Ruinen.

Jetzt fällt der fünfte Act mit der Thür einer Oedipus-Katastrophe ins Haus, nach vorläufig-wechselseitiger Vergiftung des Elmige durch Rosimonda, der, sobald er die Vergiftungssymptome spürt, mit gezogenem Schwerte die Braut zwingt, den Rest des Trankes zu leeren. Da aber Rosimonda noch verschiedene Botenberichte abzuhören hat, giebt ihr der genossene Rest des vergifteten Weintrankes nicht den Rest. Bote Ircano, Hirt seines Zeichens, meldet der Rosimonda, im Namen der Gepiden, ihres Stammvolkes, ihre Berufung zum Throne in Gemeinschaft mit ihrem Bruder, von dessen Existenz Prinzessin Rosimonda keine Ahnung hat. Ircano erzählt nun, dass ihm eines Tages ein Reiter ein Knäblein zur Pflege übergeben, mit einem goldnen Gürtel, aus dessen eingewirkten Schriftzeichen hervorging, dass der Knabe ein Sohn des Cunimondo, des Königs der Gepiden, mit dem Becherschädel, Bruder also von Rosimonda war, Namens Alidoro. Herangewachsen, verliess Alidoro heimlich seinen Pflegevater, Hirt Ircano, nahm Kriegsdienste beim König der Longobarden, Albuino, dessen Schildknappe er wurde. Rosimonda durchbebt bei dieser Nachricht die Schauderahnung, dass Alidoro kein anderer als Elmige, und ihr Bruder sey. Jener Reiter, der dem Ircano das Kind überbracht, befindet sich in Ravenna — ergänzt dieser seine Botschaft — und heisst Adrasto. Reiter Adrasto wird sogleich herbeigeholt, um die Katastrophenscene im König Oedipus zwischen dem Hirten und Boten aus Korinth zu wiederholen. Wie Oedipus' Hirt, durch Androhung der Folter zum Geständniss gebracht, erzählt der Reiter: jenen Knaben habe ihm die Königin, Rosimonda's Mutter, weil ihr prophezeiht worden, der Knabe würde von seiner Schwester Rosimonda ermordet werden, mit dem Auftrage übergeben, ihn bei einem mitleidigen Hirten in Sicherheit zu bringen. Als Rosimonda die Erkennungszeichen mit eigenen Augen erblickt: den Gürtel und das Muttermaal des Oedipus am linken Fuss, geräth sie augenblicklich in das pflichtschuldige Oedipus-Pathos:

Erschlaget mich, ihr Himmel!
Begrabt mich, ihr Abgründe!
Verschlinge mich, o Erde!

Die ich mit meinem Bruder lebt' in Ehebruch,
Beim Gattenmord ihn zum Genossen wählte,
Und dann ihn selbst vergiftete! . . .[1])

Geht ab, vergiftet sich noch einmal an der Leiche ihres Gatten und Bruders, Elmige, um mit „schwesterlichen" Küssen an seiner Seite zu sterben. Rosimonda's Tochter, Alsinda, fällt ohnmächtig in die Arme ihres Bräutigams und Handschriftenfälschers, Emilio, und der Exarch, der herbeigeeilt kam, konnte nur dadurch abgehalten werden, sich das Schwert in den Leib zu rennen, weil er keines zur Hand hatte. Das Alles erzählt dem Idraspe die Amme, nach einem Messer suchend, um sich zu tödten, das sich aber nicht finden lässt, der italienisch-französischen Poetik zufolge, wonach auch keine Amme sich auf der Scene erstechen darf.

Mit dem Verständniss der antiken Tragödie im 17. Jahrh. und mit der Einverleibung ihrer fatalistischen Motive in das styllos-eklektische, bald hispanisirende, bald französirende und, verglichen mit der Tragedia des 16. Jahrh., einer scheinbaren Decenz und Milderung der Gräuel und Grausamkeiten sich befleissigende Trauerspiel der Secentisten, möchte es sich schier verhalten, wie mit dem Kunstbegriff, Geschmack und Verständniss auf dem Gebiete der bildenden Künste, seit Sixtus V. († 1590), dem Zerstörer des Septizonium, woraus er die Säulen nach St. Peter versetzte, mit dem Bemerken gegen die ihm desshalb gemachten Vorstellungen: „Er wolle die garstigen Antiquitäten wegschaffen." Den Laokoon und Apollo v. Belvedere beabsichtigte dieser bauwüthige Papst-Pharao aus dem Vatican zu werfen. Ueber die Bildsäulen im Capitol verhängte er ein förmliches Götterstatuen-Exil. Jupiter tonans, Apollo u. a. mussten auswandern. Die Minerva entging dem Elend nur dadurch, dass sie sich das ungeheure Kreuz gefallen liess, das ihr der Papst, anstatt des Speeres,

1) Fulminatemi o cieli,
Sepelitemi abissi,
Inghiotiscimi o terra!
. . . . . Il mio fratello
Adultera godei; lui fei ministro
D' homicido crudel contro il marito,
Poi col velen l' uccisi. . . .

in die Hand gab.[1]) Und die Thermen des Constantin, die Paul V. († 1621) zu Palast und Garten im Geschmack jener Zeit umschuf? Und die grünen Hosen, zu denen er die Verworfenen in Michel Angelo's Jüngstem Gericht noch obendrein verdammte? Nur die Aufregung des Volkes von Rom verhinderte die Zerstörung des Denkmals der Caecilia Metella, die Bernini, Urban's VIII. († 1644) Baumeister im Auftrage des Papstes zu dem Zwecke vornehmen sollte, um den Travertin des antiken Bauwerks bei der Fontana di Trevi zu verwenden. „Man musste abstehen, um keinen Auflauf zu erregen.“[2]) Nicht blos die italienische Tragödie des 17. Jahrh., auch die französische, wie sich zeigen wird, hat mehr vom Bernini-Barberini-Styl, und die im 18. Jahrh. mehr vom Rococostyl, als von der Antike.

Bei so bewandten Dingen kann man allenfalls in das bedingte Lob einstimmen, das Tiraboschi dem Genueser

Ansaldo Ceba

ertheilt;[3]) nicht aber in das unbedingte, das ihm der mehrgedachte Erythraeus spendet.[4]) Beide, Erythraeus und Tiraboschi, glauben ihn mit dem Lobe abgefunden: Tiraboschi, der seinem „non senza lode“ kein Wort über die Tragödie des Ceba hinzufügt, die er blos schlechtweg nennt: Erythräus, der nicht einmal die Tragödie erwähnt, und nur der Liebespoesien aus Ceba's Jünglingsjahren gedenkt, und eines geistlichen Poems „Ester“, worüber er zwei Briefe mittheilt: Ceba's an den Cardinal Auria, und die Antwort des Cardinals. Und in beiden aus Anlass jenes Poems gewechselten Briefen kein Wort von der Ester. Selbst der ehrliche Erythraeus muss die Erörterungen in diesen Briefen für „Ziegenwolle“ erklären.[5]) Wir finden uns daher, inbetreff von Notizen über Ceba, auf die dürftigen Angaben verwiesen: dass er 1565 in Genua geboren und 1623 gestorben, dass er Rime[6])

1) Bunsen, Rom I. S. 702. — 2) Vgl. Ranke, Päpste, Bd. 3. 4. Aufl. S. 75 aus dem Diario des Deone. — 3) a. a. O. p. 731: Si possono ancor ricondare non senza lode alcune tragedie di Ansaldo Ceba. — 4) Joni Nicii Erythraei Pinacotheca etc. 1729. P. III. XXX. p. 667 f. — 5) Sed mihi videtur uterque pugnare pro nugis, ac velitari inter se — de lana caprina. — 6) Rom 1611. 4.



(Sonette, Canzoni etc.) herausgegeben; ferner „Akademische Uebungen"[1]); einen Dialog über das „heroische Gedicht", betitelt Il Gonzaga[2]); das genannte Poem Ester und Furio Camillo, beide in Ottaven; Briefe an die Jüdin Sara[3]), und eine Uebersetzung von Theophrast's Charakteren. Für die Literatur haben allein seine zwei Tragedie: 'Alcippo' und die 'Zwillinge aus Capua' (Gemelle Capovane) einige Bedeutung. Beide hat Marchese Maffei in sein Teatro Italiano aufgenommen. Die erstere:

Alcippo[4])

spielt in Sparta, heisst darum auch 'Alcippo Spartano', und müsste als eine ächt spartanische Tragödie schon um ihrer laconischen Kürze willen gepriesen werden. Sie ist die kürzeste aller italienischen Tragödien, und wenn „kurz und gut" Zwillinge sind, auch als kürzeste die beste. Ceba's dritte Tragedia: Prinzessin Silandra[5]) schwindet für uns zu der Kürze eines mathematischen Punktes ein. Wir glauben die Vorzüglichkeit dieser Prinzessin nicht besser zu würdigen, als dem berühmten Ausspruch jenes Weisen gemäss, der den schönsten Ruhm eines Weibes darin erblickt, dass man gar nicht von ihr spricht. Schon die erste Sylbe ihres Namens 'Silandra' deutet darauf hin: sacro digna silentio.

Der Heraklide, Alcippo, steht vor den Efori (Ephoren), angeklagt von Gelendro, dass er nach der höchsten Macht strebe, und die Gesetze des Licurgo abzuschaffen beabsichtige. Alcippo widerlegt ihn mit der einfachen Frage: Wer je strenger und unverbrüchlicher diese Gesetze befolgt habe, als er?[6]) Eforo I. zeigt ihm einen Brief an den König von Persien, worin dieser eingeladen wird, mit Hülfe des Alcippo die Gesetze des Licurgo umzustossen. Alcippo erklärt die Handschrift für gefälscht, mit der lakonischen Versicherung: „Ich schrieb den Brief nicht, noch dictirt' ich ihn."[7]) Alcippo tritt ab. Gelendro ruft die

1) Esercizii Academici. Gen. 1621. 4. — 2) Gen. 1621. — 3) Lettere a Sara Ebrea. — 4) Teatr. ital. III. p. 135 ff. — 5) La principissa Silandra 1621. 8.

6) E chi fù mai tra voi, chi le (le leggi) guardasse
Con più saldo rigor, con più gran fede.

7) Io non scrissi le carte, e non dettai.

Strenge des Gesetzes an. Eforo I. sammelt die Stimmen. Eforo II. ist der Ansicht des Gelendro, und verurtheilt Alcippo zum Tode. Eforo III. vertheidigt den Beschuldigten. Eforo I. fällt ein mittleres Urtheil, indem er die Todesstrafe in ewige Verbannung verwandelt.

Durch Damocrita, des Alcippo Ehefrau, erfährt man alsbald den Grund von Gelendro's Feindseligkeit gegen ihren Gatten: der entartete Spartaner, erzählt sie ihrer Dienerin, Quiringa, hatte einen Angriff auf ihre Ehre gewagt, den sie mit Zähnen und Nägeln zurückwies, so nachdrücklich, dass der wackere Galan „nüchtern" aber blutrünstig durchs Fenster sprang.[1]) Die Abwehr mag spartanisch seyn, tragödienmässig ist sie kaum. Melpomene gebraucht Gift und Dolch, nicht Nägel und Zähne. Im zweiten Act zeigt Damocrita den Ephoren die Zähne; natürlich erst, nachdem der aus alten Spartanern bestehende Coro den ersten Act zu Grabe geläutet, mit einem Vergleich in Sextinen zwischen den Gesetzen des Licurgo und Solone, wobei selbstverständlich der Vorzug den erstern zugesprochen wird, bis auf den Umstand, dass Licurgo leider kein Gesetz gegen die Gelendro's vorgesehen. Damocrita zeigt nun nicht blos die Zähne den Efori, sondern auch die Haare darauf; und nicht blos diese, sondern auch ihre bewährten Nägel dem erbleichenden Gelendro.[2]) Als sie den Gerichtssaal verlassen, murmelt Gelendro zitternd und mit seinen Zähnen heimlich klappernd: „Stolz ist sie, wild und trugvoll."[3])

Hierauf stellt uns der Dichter einen jungen Spartaner vor mit dem für einen Lacedämonier seltsam klingenden Namen Fedrillo. Derselbe erklärt seinem Mentor, Dorindo, dem Ausspruch der Ephoren zum Trotz: dass dem Alcippo weder Frau noch Töchter ins Elend folgen dürfen, seinen festen Entschluss, sich mit der ältesten Tochter des Alcippo, die noch ein Kind ist, zu vermählen, und dem Schwiegervater in die Verbannung zu

---

1) So ben ch' io feci si con l' unghia e l' dente
Ch' l prode amante mio stordito e muto
Convenne uscir.

2) Non fur quest' unghia il ferro ... con cui ... ti percossi? ... — 3) E superba, è feroce, è frodolente.

folgen. Coro stimmt ihm dafür sogleich ein Loblied als Schlussgesang an, und preist des Jünglings edles Herz, im Gegensatz zu dem der alten Ephoren, das die Raben verschmähen würden, so hart und zäh ist es.[1])

Alcippo's Klagebetrachtungen über seine Verbannung; Fedrillo's Werbung um das unmündige Töchterchen; die Ankündigung des Gerichtsschreibers (Segretario) im Namen der Ephoren, dass die Kinder den Vater nicht ins Exil begleiten dürfen; Gelendro's von Gewissensschlägen und Liebesbrunst hin und her geworfener Monolog, der sich aber schliesslich doch wieder auf die Hinterbeine der früheren Verruchtheit setzt; Quiringa, die ihn zu Damocrita ins Zimmer lockt, mit dem Vorgeben: ihre Herrin sey bereit, ihm ein Schäferstündchen zu bewilligen — diese Vorgänge bilden die Scenen des dritten Actes, zu dem der Coro die Schlussbemerkung in seinen beliebten kurzathmigen Ströphchen als Senf dazu giebt; die Schlussbemerkung inbetreff des Gelendro: dass dieser als Ausnahme von der angestammten und angeborenen Trefflichkeit der Spartaner zu betrachten sey.

Eine lange Schilderung der Priesterin des Tempels der „drei Göttinnen"[2]) vom Feste, das diesen Göttinnen zu Ehren im Tempel stattfinden soll, leitet den vierten Act ein. Die Festfeier, benachrichtigt die Tempeldienerin den Boten der Ephoren-Frauen[3]), wird aus einer Darstellung des Paris-Urtheils bestehen, mit der wesentlichen Modification: dass Paris vor der Zuerkennung des Apfels vom Gipfel des Berges Ida niedersteigt, um unten im Thale eine gründlichere, „geheimere" Prüfung mit den drei Göttinnen vorzunehmen.[4]) Was er dort zu untersuchen

1) Veggo ben ch' un giovinetto
Fermo il petto
Tien con lode, e 'l cor sicuro:
Ma di vecchi un reo collegio
Con dispregio
Temo, oimè che l' abbia duro.

2) Ministra del tempio delle tre Dee (die drei durch das „Urtheil des Paris" landläufig gewordenen Göttinnen, Minerva, Juno und Venus). — 3) Messo delle donne degli Efori.

4) — e ne la valle
Ancor le (Dee) chiama a più secreta prova.

und zu erforschen hatte, das wisse sie nicht. Mit der wesentlichen Abänderung ferner, dass Paris nach näherer Untersuchung den Apfel nicht der Venus zuerkennt, sondern denselben emporwirft in die Luft. Der Apfel wird vor den drei Göttinnen niederfallen; die Oberpriesterin ihn aufheben, in drei Stücke zerschneiden, jeder Göttin ein Stück reichen, und dann jedes der drei, den Göttinnen wieder abgenommenen Stücke in je eine Flamme der drei, diesen Göttinnen geweihten Altäre werfen, worauf die Göttinnen sich umarmen würden. Ein ziemlich müssiges hors d'oeuvre diese Erzählung, als Exposition zu dem darauf folgenden, gut stylisirten Monolog der Damocrita, worin diese ihren Racheplan überlegt, der dahin zielt: sobald Gelendro für seinen Frevel ihren Händen und Nägeln würde erlegen seyn, den Tempel in Brand zu stecken, um die beim nächtlichen Feste darin versammelten Frauen der Ephoren zu verbrennen:

> Verbrennen will ich Frau'n und Tempel,
> Und könnt' ich vollauf sätt'gen meine Rache:
> Würd' ich ganz Sparta und mich selbst verbrennen![1])

Eine lacedämonisch-dämonische Weiberrache!

Rührend und beweglich ist der Abschied, den Alcippo von seiner Gattin nimmt:

Damocr. O nimmer soll dies, nimmermehr geschehen.
Alcippo. Was denkst du denn zu thun?
Damocr. Mit dir zu gehen.
Alcippo. Dem Rathsbeschluss zum Trotz?
Damocr. Ja ihm zum Trotz.
Alcippo. Willst Hunger, Durst ertragen?
Damocr. Dulden will ichs.
Alcippo. Und Sonnengluth und Frost?
Damocr. Ich will's ertragen.
Alcippo. Mit mir für immer schmachten?
Damocr. Verschmachten, leiden, sterben will ich.
Alcippo. Doch

> Ciò ch' ei rimiri là, ciò che ricerchi
> Dir non poss' io. . . .

1) Arderò dunque e le matrone e 'l tempio
E se potessi vendicarmi a pieno,
Arderei Sparta, e me medesima ancora.

Wie kann denn ich, was du willst, Theure, wollen?
Damocr. Du wirst's, wenn ich dir werth bin, du mich liebst.
Alcippo. Ich lieb' dich, wenn du leben willst.
Damocr. Kann ich
Denn leben, wenn ich dich nicht seh' und höre?[1]) ...

Zuletzt muss Alcippo einwilligen und verabredet Ort und Stunde des Zusammentreffens.

Wovon wird Coro nun singen, wenn nicht von der zerstörenden Gewalt des Zorns und der Rache? Nur konnte er anders davon singen, als in solchen hüpfenden Zwitscherstrophen eines keifenden Rohrsperlings:

Doch nicht schnellt so
Nicht zerspellt so
Zornespfeil mit Wuthgekrache;
Als zerschmettert,
Wenn da wettert
Grimmerfüllte Frauenrache.[2])

Der baierische Schnadehüpferl, wie er leibt und lebt, aber nicht gehüpft und nicht gesprungen.

---

1) Dam. Ah non fia ver.
Alcippo. Ma che però far pensi?
Damocr. Teco venir.
Alcippo. Vuoi trasgredir l' editto?
Damocr. Vo' trasgredir.
Alcippo. Vuoi patir fame, e sete?
Damocr. Voglio patir.
Alcippo. Vuoi soffrir caldo e gelo?
Damocr. Voglio soffrir.
Alcippo. Vuoi languir meco ognora?
Damocr. Vo' languir, vo' patir, voglio morir.
Alcippo. Ma non posso io voler quel che tu vuoi.
Damocr. Si potrai tu, se mi gradisci e m' ami.
Alcippo. Io t' amo viva.
Damocr. E viva esser non posso.
Se non ti veggo, e non ti sento, e parlo.

2) Ma non tocca,
Ma non scocca
L' ira mai si gran saetta,
Come suole
Quando vuole
Punger donna a far vendetta.

Von Damocrita mit einem Becher Wein, als Liebestrost, vergiftet, krümmt und windet sich jetzt Gelendro daher, um dem Fedrillo Bericht darüber abzustatten, bei dem er so wenig Anklang findet, dass ihn Fedrillo mit der Magenstärkung fortschickt:

> Geh nur, Verruchter! Keine Strafe, noch
> So gross, kommt deinem Frevel gleich.[1])

Fedrillo ermangelt nicht, was er eben vom Bösewicht Gelendro vernommen, getreulich dem Alcippo zu wiederholen, und wird darin nur von dem Rauch und den Flammen unterbrochen, die Alcippo aus dem Tempel aufsteigen sieht. Bald stürzt auch Quiringa herbei, um die seit unvordenklichen Zeiten übliche Katastrophen-Erzählung an Mann zu bringen. Quiringa jammert über die guten Löschanstalten von Sparta, welche des von Damocrita angezündeten Feuers bald Herr wurden, so dass die Ephoren-Frauen, dank der raschen Hülfe, mit einigen leichten Versengungen davon kamen. Als Damocrita Oel und Mühe verloren sah, zog sie ein Messer hervor, das sie beiden Töchterchen und dann sich selber in die Brust stiess. Die Klagen, die Alcippo nun anstimmt, athmen spartanisches Pathos und den männlichsten Schmerz:

> Ein grosses Weib war's, das sich rüstete,
> So viel an ihr lag, um den Mann zu rächen,
> Als Mutter gross, die, mordend ihre Töchter,
> Sie rettete von Schimpf und Schande. Gross
> Als Frau, weil vor sie zog schmachvollem Tod
> Den Selbstmord; und doch nicht so grossgesinnt,
> So mitleidsvoll mit meinem Rufe, dass
> Sie wen'ger rauh und hart dem eignen Blut
> Sich mocht' erweisen . . . .
> Und welchen Richterspruch, o Gattin, fälltest
> Du gegen den Gemahl, dem du die Kinder,
> Die seine einz'ge Stütze waren, raubtest;
> Dich selbst ihm raubtest, seinen einz'gen Trost!
> Ach einen Spruch, der Bann nicht oder Ketten:
> Der Stahl und Hinrichtung und Tod verhing . . . . .

---

1) Va, scellerato, pur; che tu non puoi
Pena portar, che la tua colpa adegui.

Nein, nein, nicht grausam warst du gegen mich,
Nicht unbarmherzig; liebevoll vielmehr
Und frommgesinnt für mich, da mir dein Tod
Gezeigt, wie man entflieht des Lebens Qualen ....
Doch darf ich sterben nicht von meiner Hand.
Nicht ziemte dies dem standhaft festen Mann ...
So will ich denn verlassen und allein
Aus meinem Vaterland ins Elend wandern.[1])

Das geschieht denn auch, während Fedrillo und Quiringa die Bestattung der Leichen mit Gefahr ihres Lebens übernehmen. Nur Coro rührt sich, der alten Satzung gemäss, nicht von der Stelle, um seinen letzten Verdammungsspruch über das „verblendete Sparta, das den Trug nicht sieht“ [2]), noch anzubringen.

Asnaldo Ceba's zweite Tragödie:

---

1) Alcippo.
Gran moglie fu, che del marito offeso
S' armò, come potè, per far vendetta;
Gran madre, che togliendo a le figliuole
La vita, le scampò d' oltraggi, e d' onte;
Gran donna, ch' uccidendo ancor se stessa,
Non sufferse aspettar supplicio indegno.
Ma non fu già sì grande, o sì pietosa
Verso la fama mia, che verso il sangue
Rigida più non si mostrasse, e dura ....
E che sentenza, o mia consorte, hai data
Contro il marito tuo, mentre gli hai tolto
Le figlie, ch' eran tutto il suo sostegno,
Te stessa, ch' eri sola il suo conforto?
Sentenza non d' exilio, di catene,
Ma di coltello, e di supplicio, e morte ...
Tu già non fosti in me crudel nè fiera,
Ma più che fossi mai, benigna, e pia.
Mentre con la tua morte a me mostrasti,
Come fuggir de la mia vita i guai ...
Morir de la mia man però non deggio,
Che non saria virtù d' un uom costante ...
Anderò dunque abbandonato, e solo,
De la mia patria in sempiterno esilio ...

2) Ma cieca Sparta a non veder gl' inganni.

Die Zwillingsschwestern von Capua[1])

zeichnen sich durch ihr komisches Motiv aus, das einen Zwillingsdoppelselbstmord gebiert: zunächst mittelst Vergiftung, und dann nachträglich, um der italienischen Schlächtertragik nichts zu vergeben, noch mittelst Dolchstösse oder Zerfleischung mit dem Schwert, vierhändig und gegenseitig von den beiden Zwillingsschwestern an ihren Leibern vollzogen.

Das komische Motiv liefert Hannibal, Annibale, der, vom Capuaner, Calavio, gastfreundlich aufgenommen und bewirthet, die Gastfreundschaft und den Verrath an Rom damit erwidert, dass er Calavio's beide Töchter, die Zwillingsschwestern, Trasilla und Pirindra, unter heimlichem Eheversprechen entehrt, und sie dann beide sitzen lässt, indem er beim Aufbruch von Capua sich aus dem Staub macht, während ihn das Schwesterzwillingspaar am entgegengesetzten Thor erwartet; jede um mit ihm, als seine rechtmässige Gemahlin, davonzuziehen, und jede über die Prätention der andern verwundert. Aus dem komischen Hauptmotiv können sich denn auch folgerecht nur komische Situationen entwickeln. Die Scene z. B., wo die beiden Schwestern sich gegenseits ihr Geheimniss ablocken und dann, als Zwillingsgattinnen von Annibale, mit gezückten Nägeln auf einander losfahren, und sich unfehlbar die Augen zwillingsschwesterlich ausgekratzt hätten, wenn Annibale, der sich eingestellt, nicht dazwischen trat, Beide seiner gleichen Liebe versichernd.[2]) Eine Komödienfigur, ein echter Komödien-Servo dieser Annibale, der seinem Unterfeldherrn, Maarbale, die komische Geschichte von den Zwillingsschwestern erzählt, mit denen er abwechselnd Beilager gehalten, ohne dass eine von der Brautnacht der andern wusste. Und wie er sich selber mit dem Spasse kitzelt, der

---

1) Le Gemelle Capovane. (In Maffei's Teatro Ital. II. p 249—324).

2) Trasilla. Le pugna a man a man, se tu non taci,
Mi serviran per lingua e per favella.
Pirandra. E l' unghia, se tu segui a provocarmi
Ti suppliran per motti e per risposte . . .
Annibale. . . . .
E l' una e l' altra tien ne la mia mente . . .
Per diversa cagion dominio eguale. (IV. Sc. 3.)

Racker: dass jede von ihnen nun glaubt, er werde sie, als seine Gemahlin, öffentlich anerkennen und mit nach Karthago nehmen. Sie können lange warten. Er wird durch ein anderes Thor abziehen, und die Schwesterzwillinge von Capua werden das Nachsehen haben.[1]) Konnte der Servus Milphio in Plautus' Komödie, „der Karthager" (Poenulus), oder Servus Syncerastus daselbst einen loseren Streich ausdenken? Dem Vater Calavio fehlt zum dupirten Pantalon nichts als die rothen Strümpfe und der spitze Knebelbart. Als Situation die komischste aber ist die Katastrophenscene[2]), wo die ganze hinters Licht geführte Familie sich an dem von Annibale bezeichneten Thor zusammenfindet, jeder über das Erscheinen des andern verwundert. Die beiden Zwillingskebsinnen Trasilla und Pirindra, im Kriegskleid, um dem gemeinschaftlichen und auf Beider gemeinschaftliche Kosten durchgebrannten Annibale zu folgen. Vater Calavio: um vor Tagesanbruch dem Sieger von Cannae und seiner Zwillingstöchter noch einen Abschiedsschmaus zu geben. Mutter Antandra: um ihre Warnungsrolle hier noch einmal zu memoriren. Perondo, der Bruder der Zwillingsschwestern, mit einem langen Messer: um Annibale vor dessen Abzug nach Rom in die andere Welt zu spediren, während Annibale durch ein anderes Thor längst über alle Berge ist. Welche letzte Scene in einem Intriguenlustspiel darf sich, was Situationskomik betrifft, mit dieser letzten Scene in Ceba's Tragedia messen? Das Einzige, was sie zur tragischen Katastrophenscene macht, sind die 18 Seiten, die sie lang ist. Denn dass Bruder Perondo seine ganze Beredtsamkeit aufbietet, um das in einer Goldkapsel eingeschlossene Gift, das er seinem Diener zum Aufbewahren gegeben, wenn ihm Annibale entwischen sollte, in welchem Falle er, Perondo, es nehmen würde — dass Perondo nun, wo dieser Fall eingetreten, das Gift seinen beiden Schwestern anbietet mit der dringenden Bitte, es statt seiner zu schlucken, um ihre Ehre zu retten: wirkt das etwa tragisch, oder nicht vielmehr hochkomisch? Gleichviel ob die Schwesterzwillinge ihm den Gefallen thun oder nicht. Selbst die gegenseitige Zermetzelung der beiden Schwestern, von welcher eine der Zwillingsammen den Schlussbericht abstattet, vermag nicht

1) III, 1. — 2) V, 5.

einmal den üblichen Schluss-Eindruck dieser Tragödien: den eines allgemeinen Abschlachtens, hervorzubringen, weil man unwillkürlich dabei an den Nägelkampf denken muss, zu dem die Zwillingsschwestern sich im vierten Act schon gerüstet hatten, und den sie nun mit Dolchen, Messern oder Schwertern, anstatt mit ihren Nägeln, ausfechten. Komisch endlich ist auch der Zwillingschor zu dieser Tragödie, welcher aus einem Coro von Capuanern der römischen, und Capuanern der karthagischen Partei besteht, die mit Sextetten, Sextinen oder wie man sechszeilige Versstrophen nennen will, am Schlusse jedes Actes sich in den Haaren liegen. Hätte Schiller — zürnet nicht ihr Manen des nächst Aeschylus und Shakspeare grössten Tragikers, zürnet nicht, wenn ein Hinweis auf ihn an dieser Stelle einen flüchtigen Schatten auf den hehren Lichtglanz seines unsterblichen Namens wirft! — Schiller, hätte er diesen hadernden Doppelchor, den ersten, unseres Wissens, in einem der antiken Tragödie nachgebildeten Trauerspiel, gekannt: vielleicht würde der tiefe Denkerpoet einer ähnlichen, nur der Tragödie selbst feindseligen Zerspaltung seines Doppelchors in der „Braut von Messina", nach durchdachterer Würdigung der eigentlichen auf kathartische Versöhnung gestellten Aufgabe des tragischen Chors, entsagt haben.

Gerühmt unter den vorzüglichsten italienischen Tragödien der classischen Richtung im 17. Jahrh. wird ganz besonders die

Cleopatra[1])

eines Kirchenfürsten, des Cardinals

Giov. Delfino.

Geb. Venedig 1617; vom Patriarchen von Aquileja (Geron. Gradenigo) 1556 zum Coadjutor erwählt, wurde Delfino dessen Nachfolger, und bald nachher Cardinal (1667). Er hatte in seiner Jugend vier Tragödien verfasst: Cleopatra, Lucrezia, Creso und Medor, die erst sein Neffe und Nachfolger zusammen in einer schönen Ausgabe veröffentlichte.[2]) In der Literaturge-

1) La Cleopatra Tragedia del Cardinal Delfino. Zuerst abgedruckt in Maffei's Teatr. Ital. III. p. 295—376. — 2) Le Tragedie di Giov. Delfino

schichte hat sich die 'Cleopatra' allein eine bleibende Stelle erobert. Cardinal Delfino starb zu Udine 1699. Ausser den Tragedie hat er philosophische Abhandlungen hinterlassen.[1])

Seine Cleopatra nimmt von der Katastrophe den Ausgang, und beginnt gleich mit dem Entschluss der ägyptischen Königin, dem Antonio in das Grab nachzufolgen. Ihre Vorgängerin in unserer Geschichte: die 'Cleopatra' des Cintio[2]), sahen wir noch in der Schlacht von Actium mitkämpfen, und ihren Antonio im dritten Act sterben. Delfino's Antonio wird von seiner Cleopatra nur als Grabesschatten angerufen. Cesar Octavius, hier verfrüht als Augusto auftretend, eröffnet die Tragödie mit einer Ermahnung an Cleopatra: dem Wechsel des Glückes zu vertrauen, unter Berufung auf die Sterne, welche die Menschengeschicke bestimmen, und „Räder" seyen, die in beständigem Drehen begriffen[3]); Glücksräder gleichsam. Ein kühnes Bild, das aber vielleicht mehr dem Coro zustände, als dem Sieger von Actium und dem Gründer des Kaiserthums. Die Königin entgegnet: das Schicksal habe sie niedergeworfen, und ihr bleibe nichts übrig, als ein todbereites Herz, das über Glück und Schicksal triumphirt.[4]) Nimmt nun Cleopatra ihr tragisches Schicksal vorweg selber in die Hand: wie will sie es durch fünf Acte in der Schwebe erhalten? Dazu bietet ihr Augusto hülfreiche Hand, auf Kosten freilich seines historischen Charakters, ja im Widerspruche mit demselben: die Katastrophe wird hingehalten durch eine leidenschaftliche Liebe, welche Augusto für Cleopatra fasst; eine so leidenschaftliche, wie Cleopatra sie nur jemals eingeflösst. Augusto tritt die Liebeserbschaft des Antonio an; aber mit der ganzen Gluth eines schwärmerischen Jünglings, von

---

senat. Venez. poi patriarca d' Aquileia e Cardinale, col dialogo apologetico dell' autore. Pad. 1733. 4.

1) Miscellanie di varie opere. Ven. 1740. — 2) S. Bd. V. S. 352.

3) E le stelle, da cui vengono in terra
Gli aversi, e lieti casi,
Son ruote, e giran sempre.

4) — solo mi resta
Ciò che non può levar sorte, ne stella
Ch' è il cuor pronto alla morte, in cui si puote
Vincer fortuna, e trionfar del fato.

fast unrömischer Art, zumal bei einem Imperator, dem das Schicksal Roms die ganze Machtfülle des in ihm vereinigten Triumvirates übertrug. Das Römische von Augustus' Liebe wäre denn darin zu suchen — was doch selbst dem deutschen Teufel, dem Mephistopheles, zu spitz vorkommt — darin: dass sich Augusto „nach einem Plane verliebt.“ Der Plan geht darauf aus: Cleopatra zu bestimmen, dem Augusto nach Rom zu folgen, ohne dass seine Liebe für Aegyptens Königin ruchbar würde, und dem römischen Senat zu Ohren käme, bevor der Imperator selbst als Gebieter vor ihm stände, nach solchen Vorkehrungen, welche geeignet wären, jedem Einspruch gegen seine Vermählung mit Cleopatra die Stirne zu bieten und mit desto gewisserem Erfolge, als bei dieser Vermählung Leidenschaft und Staatspolitik Hand in Hand gingen, indem das ägyptische Volk nur dadurch freiwillig an Rom zu ketten wäre. Zu diesem Zwecke schreibt Augusto einen Brief an den Senat, worin er einem möglichen Gerüchte von seiner schonenden und mit Hoffnungen hinschmeichelnden Behandlung der Cleopatra durch eine Hindeutung auf die gebotene, staatskluge List: die Königin vom Selbstmorde abzuhalten, und sie lebend nach Rom zu schaffen, die Spitze abbricht. Der Brief fällt der Königin in die Hand, nachdem sich ihr Ehrgeiz wieder an der Leidenschaft des Augusto emporgerankt, und sie für die Vermählung mit dem Imperator fügsamer gestimmt hatte, in welcher sie die Verwirklichung ihres stolzen Gedankens erblickt, dessen Erfüllung Julius Cäsar's und dann des Antonius Liebe ihr verheissen — den kühnen, götterwürdigen Gedanken: durch den Gebieter Roms Rom selbst und die Welt zu beherrschen. Löblicherweise verhält sich Augusto selbst mehr gewähren lassend zu der Liebesintrigue, als dass er sie in Angriff nähme und betriebe. Als Mittler wirken hiebei Agrippa, Ergonda, die Vertraute Cleopatra's, und der ägyptische Priester, Acoreo; jeder von ihnen nachdrücklich beeifert, die Königin von ihrem Vorhaben, sich den Tod zu geben, abzubringen durch überzeugende Versicherungen von Augusto's reiner Herzensliebe und seinem festen Entschluss, sich mit ihr ehelich zu verbinden. Von Verständniss und Feingefühl für das tragisch-Schickliche zeugt die Vermeidung einer Liebesscene zwischen Augusto und Cleopatra, die uns kein französischer Tragiker erspart hätte. Den Beruf

fürs ernste Drama bekunden die würdige Haltung und die reinen Absichten selbst derjenigen Personen, welche die Intrigue zetteln und leiten. Der poetischen dramatischen Begabung und dem Geistesadel des Verfassers redet durchweg reine und edle Affectsprache, der präcise dramatische Ausdruck, die innerlich bewegte Handlung, die Noblesse des tragischen Tons, vor Allem der hoheitsvolle Tod der Cleopatra das Wort, der an die Katastrophe von Shakspeare's Cleopatra erinnern darf, ohne Gefahr, von deren erhabener Todesmajestät gänzlich ausgelöscht zu werden und ins Nichts dahinzuschwinden: der glänzendste Lobpreis fürwahr, der einer italienischen Tragödie zu Theil werden kann. Trotzdem aber möchte sich auch die Cleopatra des Cardinals Delfino nicht über den Wasserpass aller andern italienisch-classischen Tragödien erheben: aus Schuld der kleinlichen, dem tragischen Styl unangemessenen Vermittelungs- und Ehestiftungs-Intrigue; aus Schuld des Rückfalls der Heldin aus ihrem hohen, tragisch verklärenden Pathos in das erniedrigende Pathos blosser Ehr- und Herrschsucht ohne die dämonische Färbung und Durchglühung von leidenschaftlicher Liebe; in einen Affect der Eigenliebe folglich, der jenes grosse, solche lebenslustige, genussgierige Antriebe eben abbüssende Pathos Lügen straft, und als eine der trugvollen Ränke und Buhlkünste dieser Königin-Maitresse könnte erscheinen lassen. So misslich und technisch bedenklich ist es: in eine von Anfang herein aufs Aeusserste gespannte Katastrophenstimmung einen Willensumschwung als Peripetie zu werfen, der nur eine Ernüchterung und einen Abfall von dem erhabenen tragisch-heroischen Entschluss, mit allem Irdischen und Nichtigen zu brechen, bedeuten kann. Den Uebelstand ungerechnet, dass der abermalige Rückschlag bei Cleopatra in ihr ursprüngliches Katastrophenpathos durch einen lustspielartigen Zufall erfolgt: durch einen wirklichen Fall nämlich, den Agrippa thut, als er einen zwischen römischen und ägyptischen Soldaten ausgebrochenen Tumult zu stillen eilt, bei welcher Gelegenheit er hinstürzt und in der Hast des Sichemporraffens jenen von ihm eingegebenen Brief an den Senat verliert, den er gerade abzuschicken bereit war. Den Brief findet ein Aegypter und bringt ihn der Cleopatra. Komödienmotive stecken fast allen diesen Tragödien, wie Gicht, Zipperlein, oder gar wie Lustseuchengift in den Knochen.

Wie entschieden aber Delfino's Cleopatra, nachdem sie den verhängnissvollen Brief gelesen, sich emporrichtet zur ganzen Schmerzenshoheit ihrer anfänglichen mit dieser Welt abschliessenden Sehnsucht nach dem Tode; wie stimmungsverwandt mit Shakspeare's Cleopatra sie „ein Sehnen fühlt nach Unsterblichkeit", das lässt jedes ihrer folgenden Worte empfinden: die Apostrophe an Antonio:

Wohl kenn' ich mein Verschulden und bewein' es.
Was frommt das Weinen aber
Ach, wenn die Schuld begangen?[1]) . . .
. . . . . . Nimm, du Fährmann
Des stygischen Sumpfes, nimm zur Hand das Ruder,
Du fährst die Seele einer Königin, die
Zurück nur lässt des grossen Namens Schatten.

Und auf ihrem Sterbelager, umringt von ihren Frauen, zu Augusto, dessen Gegenwart hier von grosser Wirkung, zumal nachdem die sterbende Königin die eigentliche Bedeutung jenes Briefes erkannt, und sich von Augustus lauteren Absichten überzeugt hat:

— Unwürdig deiner Liebe hat
Sich die erwiesen, die
Aus eitler Lust und thorheitsvoller Hoffahrt
Verrathen konnt' Antonius' grossen Schatten.
Nicht weine! des Augustus Thränen unwerth
Ist ein treuloses Herz. Doch fühl ich schon
Die grause Scheere des hinfäll'gen Lebens
Durchschnittnen Faden lösen.
Vergöttert Schattenbild, wenn du hier schwebest,
Verschmäh' das Fleh'n nicht einer
Reumüthigen Seele. Leite mich zum Nacht-
Verhüllten Ufer, schützend
Die bangen Schritte deiner Cleopatra . . . .

---

1) Ben conosco il mio fallo, e ben lo piango;
Ma il pianto a che mi giova
Oh Dio, dopo la colpa? . . .
. . . . . . Prendi, o nocchiero
Dell' orrida palude, il fatal remo,
Ch' un alma coronata a te sen viene,
E lascia qui del suo gran nome un' ombra.

Schon schwankt, August, am Rande meiner Lippen
Mein Leben, und ein Seufzer nimmt's dahin.
Gesiegt hast du, Fortuna.
Leb wohl, mein Land, ihr Freunde lebet wohl.[1])

Die Chöre dürfen sich mit den besten der Cinquecentisten messen. Namentlich zeichnet sich der Coro zum dritten Act durch Schwung, Styl und Gehalt aus.

„Cleopatra.

Den Mantel gieb, setz mir die Krone auf,
Ich fühl' ein Sehnen nach Unsterblichkeit!
Nun netzt kein Traubensaft die Lippe mehr. —
Rasch, gute Iras! Schnell! mich dünkt, ich höre
Antonius' Ruf: ich seh ihn sich erheben,
Mein edles Thun zu preisen; er verspottet
Des Cäsar Glück, das Zeus nur als Entschuldigung
Zukünft'gen Zorns verleiht. Gemahl, ich komme —
Jetzt schafft mein Muth ein Recht mir zu dem Titel.
Ganz Feur' und Luft geb ich dem niedern Leben
Die andern Elemente. — Seid ihr fertig,
So kommt, nehmt meiner Lippen letzte Wärme! —
Leb' wohl, du gute Charmion! liebste Iras!
Ein langes Lebewohl!
. . . .

---

1) — dell' amor tuo
Troppo indegna è colei,
Che per vano desio, per fasto folle
Tradì cosi grand' ombra. Ascinga il pianto
Non devuto; non merta
Le lagrime d' Augusto un core infido.
Ma già sento, che tronca
La forbice fatale il debil filo
Della vita cadente. Ombra adorata,
Se qui d' interno sci,
Non isdegnar i prieghi
D' un anima pentita, e meco torna
Al tenebroso lido, ed assicura
Alla tua Cleopatra il passo orrendo . . .
Augusto, la mia vita
Del freddo labbro è su la parte estrema
E per fuggir un sol sospiro aspetta.
Fortuna hai vinto: o Patria, o amici, addio.

Cleopatra.

. . . . Komm, tödtlich Spielzeug,
(setzt die Schlange an ihre Brust)
Dein scharfer Zahn löse mit Eins des Lebens
Verwirrten Knoten. Armer, gift'ger Narr!
Sey zornig, mach ein End! O könntst du reden,
So hört' ich dich den grossen Cäsar schelten
Kurzsicht'gen Tropf.

Charmion.

O Stern des Ostens!

Cleopatra.

Still
Siehst du den Säugling nicht an meiner Brust
In Schlaf die Amme saugen?

Charmion.

Brich, mein Herz!

Cleopatra.

So süss wie Thau! so mild wie Luft! so lieblich —
O mein Antonius! — Ja, dich nehm' ich auch
(setzt eine zweite Schlange an ihren Arm)
Was wart ich noch . . . . . .
(fällt zurück und stirbt.)"
(Shaksp. Anton. u. Cleop. V. letzte Sc.)

Den Charakter, den

Giac. A. Cicognini's

Komödien, gegenüber der Plautinisch-Terenzianischen Komödie der Cinquecentisten behauptete, als deren Reigenführer im 17. Jahrh. wir G. Porta zu betrachten hatten, trägt auch Cicognini's schon berührte Tragedia:

Der Verrath aus Ehre, oder Der wundervolle Rächer[1]),

im Unterschiede zu der historisch- oder mythisch-classischen Seneca-Tragödie des 16. und 17. Jahrh. Cicognini's Tragödie

1) Il tradimento per l' honore, overo Il vendicatore pentito. Bologna 1668.

ist eine Vorläuferin unseres modernen, das häusliche und bürgerliche Leben schildernden Trauerspiels. Sie verpflanzt eine Othello-Katastrophe, oder ein D. Gutierre-Motiv in das abgeschlossene Hauswesen eines jungen Ehepaars, das die Ehrenfrage gleichsam unter sich abmacht und zum tragischen Abschluss bringt.

Federigo, Herzog von Poplei, verlebt selige Flitterwochen mit seiner jungen Gemahlin Alovisia. Ein unheilvoller Liebeszauber geht von dem reizenden Weibe aus, welcher zunächst des Herzogs Kammerdiener, Rodrigo, ihr unbewusst, bestrickt. Der arme Schelm liebt die Herzogin, seine Herrin, in stillem Wahnsinn gleichsam. Hinzutritt ein Alfonso, Marchese di Rudiano, der mit Alovisia, vor ihrer Vermählung, auf einem Ball getanzt, und eine leidenschaftliche Liebe für sie gefasst, ohne sich ihr zu entdecken. Zufällig jagt er auf dem Gebiete des Herzogs von Poplei. Der Herzog ladet ihn in sein Schloss, und ruft die Herzogin herbei, um ihr den Gast vorzustellen. Alfonso bleibt mit Alovisia allein, wo denn augenblicklich ein leidenschaftlicher Wechsel von Ausrufungs- und Fragezeichen, von leidseliger Liebeslust, in Cicognini's Manier, hin- und herspielt. Alf. O Gott! Alov. Ha! Alf. Was seh ich? Alov. Wie wird mir? Alf. Welche Schönheit! Alov. Welche Herzgluth! ... Alf. Wie ich brenne! Alov. O der Anbetung! Alf. Schweig, o Zunge. Alov. Still, ihr Lippen! ... Alf. Euer Knecht bin ich. Alov. Ich eure Magd. Alf. Ich scheide, Herzogin. Alov. Lebt wohl, Marchese. Alf. Vernehmt — Alov. hört — Alf. Was? Alov. Wie? Alf. Nichts. Alov. Nichts. Alf. Ach! Alov. O Gott! Alf. Welche Verwirrung! Alov. Welche Bestürzung![1])

Kammerdiener Rodrigo belauscht unbemerkt das Gespräch. Alf. Was wolltet Ihr sagen. Alov. Dass ich — Alf. Euch liebe. Alov. Auch ich — aber — Alf. Oh — das „aber“ ist

1) Alf. O Dio. Alov. Ohime! Alf. Che veggio? Alov. Che sento? Alf. Che beltà! Alov. Che ardore! ... Alf. Ch' ardo. Alov. Ch' adoro. Alf. Taci lingua. Alov Chiuditi, o bocca ... Alf. Vi sarò servo. Alov. Io ancilla. Alf. Parto, Ducchessa. Alov. Adio, o Marchese. Alf. Sentite. Alov. Uditemi. Alf. Che? Alov. Cosa? Alf. Nulla. Alov. Niente. Alf. Ohimè! Alov. O Dio! Alf. Che confusione! Alov. Che sconvoglimento!

der Tod. Alf. Der Eure bin ich, Herrin! Alov. Ich die deine, du mein Leben! Rodrigo (beiseit) Ich ganz Wuth und Rache![1])

Rodrigo, von Eifersucht aufgestachelt, setzt den Herzog von allem in Kenntniss. Herzog. „Schwiegst du, wär' ich nicht entehrt. Jetzt legst du mir die Pflicht auf, den Marchese und die Herzogin zu tödten. Rodrigo. So heilet Ihr die Ehre. Herzog. Wohl, doch verliere ich Alovisia, die mein Leben ist.“ Er schickt Rodrigo nach der Jasminlaube, wohin die Liebenden eine Zusammenkunft verabredet. Herzog vernimmt Geräusch im Nebenzimmer; heisst die Herzogin öffnen. Sie stürzt heraus und entflieht. Herzog findet den Alfonso unter dem Bett versteckt; sein Pistol versagt. Der Herzog schenkt ihm das Leben, und jagt ihn aus dem Schlosse. Allein geblieben, meint der Herzog, Rodrigo sey der Einzige, der um seine Schmach wisse: „So sterbe denn, der Spion, Rodrigo!“ [2]) Dieser kehrt zurück. Herzog heisst ihn, das Zimmer der Herzogin öffnen und durchbohrt ihn hinterrücks. Rodrigo. „Ach, Herr, warum muss ich sterben? Herzog. Wer zu viel spricht, muss oft dafür verstummen. — Schon athmet der Spion nicht mehr; ich will ihn durch eines dieser Fenster hinunter werfen.“ Er thut es mit dem Schlussreim:

„Erlaubt ja, sagt der Weise, wäre
Verrath zur Sicherung der Ehre.“[3])

An der Schwelle des zweiten Actes erblicken wir die Herzogin in Trauer gekleidet. Herzog fragt um den Grund. Seiner Liebe beraubt, erwidert sie, betrachte sie sich als eine Verstorbene, und fordert ihn auf, ihr den Dolch ins Herz zu stossen. Herzog. Er schone ihr Leben, eingedenk seiner früheren Liebe, aber lieben könne er sie nicht mehr.

---

1) Alf. Che dir vorreste? Alov. Ch' io — Alf. V' amo. Alov. Io pure, mà — Alf. Ah, questo mà è la morte. Alf. Son vostro, o Signora. Alov. Son vostra, o mia vita. Rodrigo. Io di rabbia e vendetta affatto sono. — 2) Mora dunque la spia, Rodrigo!

3) Rodr. Ohimè Signor, e perchè son morto?
Duca. Chi troppo parla, sovente meno parla. Gia è spirata la spia, la getterò per una di queste fenestre.

Ch' al fine il saggio dice,
Che per l' honore il tradimento lice.



In einem Monolog erklärt dann der Herzog: die Rache schmecke kalt am besten. „Eine phlegmatische Rache will ich." [1]) Hiernächst zeigt uns ein Monolog den Marchese Alfonso in Trübsal versunken. Das Unselige der Leidenschaft und die innere Zerknirschungsreue ist ergreifend ausgedrückt. Dieser Zug vibrirt bei Cicognini durchweg. Im spanischen Drama werden wir kaum solcher Stimmung begegnen. Desto häufiger kommt sie im englischen Drama vor. Von da ging sie auf das deutsche über, und tritt uns vielleicht zuerst in Julius v. Tarent entgegen. Bei Klinger, Lenz, klingt diese Saite hell und scharf. Schiller's hochfliegendes Pathos übertönt ihren seelendurchbangenden Laut. Auch Goethe's Herzohr ist dafür zu antik gestimmt nach dem goldnen Klange von Apollos Leier. Nur sein Gretchen fühlt sich von jener Unseligkeit durchschauert. Doch erscheint diese Stimmung bei ihr mit vielerlei Nebenkümmernissen versetzt: Schmachgefühl, fromme Verzagniss, Schuldbewusstseyn ob der Mutter, und des Bruders Tod u. s. w. Die Meister aber, die Poeten des vollen, des reinen, tieftragischen Unseligkeitsgefühls sündiger Leidenschaft, als solcher, sind Mozart und Shakspeare. Bei ihnen drückt jedoch die ganze Katastrophen-schwangere Atmosphäre der Dichtung mit der vollen Schwere des Unseligkeitsbewusstseyns gewitterschwül aufs Herz: Im Don Juan; im Hamlet. Von allen romanischen Dichtern ist vielleicht Cicognini der einzige, in dessen Dramen ein Hauch von dieser Stimmung zu spüren. „Ich sehe" — seufzt sein Alfonso — „mich von Zerstörungen umringt; Ruinen mir zur Seite; den Tod nur im Herzen. O Liebe, o Herzogin, o Reue!" [2]) „o heavy burden!"

Kalt genossen, schmeckt dem Italiener die Eifersuchtsrache am besten. „Eine phlegmatische Rache will ich", vernahmen wir schon von Herzog Federigo. Er hat, so zu sagen, seine Rache in Eis gestellt. Ja er bringt sie nun, um ihre plötzliche Erstarrung zu Eis, nach physikalischem Gesetz, zu bewirken, in die Hitze einer scheinbar wieder angefachten Liebe zur Herzogin. Erneute Liebesschwüre wechselt er mit seiner Gemahlin.

Herzog. Ich lieb' euch, Herzogin, glaubt ihr mir?

---

1) Vendetta flematica io voglio. — 2) Mi veggio le straggi d' intorno, e rovine à canto, la morte nel core. O amore, o Duchessa, o pentimento!

Alov. Es thät mir wohl daran zu glauben.
Herzog. Schwört ihr mir Treue?
Alov. Ewige Treue!
Herzog. Und ich schwör' euch ewige Liebe.[1])

So spricht ein italienischer Othello; so heimtückisch bereitet er seine Rache vor. Die Herzogin erwartet ihn zur Nacht.

Herzog ladet den Marchese Alfonso zu einer Abendmahlzeit ein auf seinem Landhause. Zwei bedeckte Schüsseln werden aufgetragen: die eine für den Marchese mit dem Porträt der Herzogin. In der zweiten dem Herzog vorgesetzten Schüssel liegt ein Dolch. Nun merkt Alfonso die Absicht, und wird — ach wie sehr! — verstimmt. Herzog spricht ihm freundlich zu: Noch fehle der Wein. Vier mit Helebarden Bewaffnete erscheinen. Alfonso. Ach, Herr, was sind das für klägliche Gerichte? Herzog. Er möchte doch am Bildnisse der Herzogin, die er genossen, seine Lust stillen. „Entsauget ihrem Munde den Nektar."[2]) Der arme Marchese jammert über die Barbarei, sein Zutrauen so zu täuschen, und ihn dann zu tödten.[3]) Er vergisst vor Angst, dass er als italienischer Ehebrecher, der für sein Leben zittert, einen italienischen Rächer seiner Hausehre vor sich hat, dem die Rache als kalte Küche am besten schmeckt. Die Helebardiere erinnern ihn daran, indem sie ihn niederstrecken. Hierauf befiehlt der Herzog, die Leiche an den bestimmten Ort zu schaffen, und schliesst den Act mit seinem beliebten Kehrreim:

Erlaubt ja, spricht der Weise, wäre
Verrath, zur Sicherung der Ehre.

Die Herzogin, im Kreise ihrer Frauen, den Gemahl erwartend, lässt sich aus dem Pastor Fido vorlesen. Sie bemerkt darüber: „Der Pastor Fido ist eine vollkommene Dichtung, die

---

1) Duca. V' amo, duchessa, il credete?
Alov. Mi giova di crederlo.
Duca. Mi giurate fedeltà?
Alov. Eterna.
Duca. Et io eterno vi giuro il mio amore. Atto II. Sc. 12.

2) Succhiate il nettare della sua bocca. — 3) Questa è una barbarie fidarmi e poi tradirmi.

aber mehr ergötzt, wenn man sie lesen hört, als wenn man sie spielen sieht."[1]) Sie vergleicht ihre Lage mit der von Amarilli[2]), und heisst die Hofdamen eine andere Scene lesen, wo Titiro die Schmach der Tochter beweint.[3]) Dann unterbricht sie das Lesen wieder.

Alov. Nicht weiter! Diese Worte treffen mich ins Herz. Nichts mehr aus dem Pastor Fido![4]) Herzog begrüsst die Herzogin in liebreicher Weise. Womit sie sich beschäftige? Herzogin. Zeigt ihm eine Blumenstickerei. Herzog. Was das für Blumen? Herzogin. Immortellen. Herzog. Dazu würden Cypressenzweige passen. Alov. Wollt ihr zu Bette gehen, mein Gemahl? Herzog. Wenn es Ew. Durchlaucht[5]) so gefällt. Alov. So will ich mich entkleiden gehen. Herzog. Thut das, Signora! Ich erwarte euch.

Page kommt, den Herzog entkleiden. Er schickt ihn fort, und heisst ihm eine Fackel holen. Schlafzimmer. Herzog zieht Alfonso's Leiche aus einem Sack hervor, legt sie ins Bett, und zieht die Bettvorhänge zu, als italienischer Othello. Herzogin im Nachtanzug. Zärtliches Entgegenkommen. Alov. Worauf wartet ihr noch? Herzog. Dass ihr zu Bette gehet. Alov. Ich will es, mein Gemahl. Er reicht ihr die angezündete Fackel. Er heisst sie, die Bettvorhänge öffnen. Alov. Das Blut erstarrt mir. Herzog. Sonst, weiss ich doch, eiltet ihr froh an dieses Lager, um in Seligkeit am Busen eines andern Buhlen zu schwelgen. Alov. O schmerzensvolle Erinnerung ... O Gott, ist der Augenblick der Busse vielleicht gekommen? Herzog. Sprecht doch mit dem, der im Bette liegt! Alov. Wer liegt im Bette? Herzog. „Den ihr so sehr geliebt", und schiebt den Bettvorhang zurück. Alov. lallt ihre Oimès, und Ahimès; liest in dem Blute Alfonso's ihr Schuldbekenntniss, und erblickt an der Stirne des Herzogs ihr Todesurtheil geschrieben. Herzog giebt ihr Recht mit dem Bedeuten, seine Schmach sey nur mit ihrem Blute zu

---

1) Il Pastor fido è una perfettissima compositione la quale più diletta nel leggerla, che nel vederla rappresentare. — 2) Past. fid. Atto IV. Sc. 5. — 3) V, 2. — 4) Non più o Dio, che queste parole mi toccano il mezzo del cuore. . . . Orsù non più Pastor fido. — 5) Vostra Eccellenza.

sühnen. „Und dieser Stahl, der euren Ehebrecher schlug, soll auch euer Blut vergiessen, o meine nur allzu schamlose Gemahlin! Befehlet daher eure Seele dem Himmel."[1]) Sie wirft sich ihm zu Füssen, „nicht um Gnade, nein, um seine Vergebung zu erflehen." ... Hier meine Brust. Ich erwarte den Streich, theurer Gemahl. So tilge die Seele die Schuld des sündigen Leibes. Herzog. Stirb denn, stirb' Alov— (durchbohrt sie). Alovisia. Ach, ich sterbe. Herzog. Lebe wohl, Alovisia. Ich befehle dich der Barmherzigkeit Gottes, denn deine Reue macht dich dessen werth. Ich kann deinen Tod nicht mit trockenem Auge schauen." Die zu Eis gefrorene kalte Rache fängt an zu thauen. Der Herzog schliesst mit einer Apostrophe, an die Ehre: „O thörichte Chimäre! Wohin bringst du uns. Gleichwohl ist es nothwendig, dass wer den Namen eines Edelmannes trägt, der Ehre solche Opfer bringe. Denn am Ende ist,

Wie jener Weise spricht:
Verrath um Ehre, Pflicht."

Die Katastrophe erinnert mehr an eine von Hogarth, als an die des Othello oder D. Gutierre; dennoch fühlen wir mit dem herzoglichen Ehrgeiz des Cicognini mehr tragische Sympathie, als mit irgend einem der Schlachtopfer in den Gaucklerstücken der classisch-italienischen Seneca-Tragödie des 16., 17. und auch 18. Jahrhunderts, bis tief herein ins 19. Dagegen müssen wir über Cicognini's Verwälschung einiger Stücke des Calderon[2]), schon aus Ehrerbietung vor dem grossen spanischen Meister, den von Lethe-Wasser vollgetränkten Schwamm ziehen.

Das sprechendste Bild von der krausen Gewundenheit und gewaltsamen Verschnörkelung, sowohl was die psychologischen Triebfedern, als was die Fabelmotive im Hirtendrama des 17. Jahrh. betrifft: liefert die hochbelobte, allen anderen Idyllendramen dieses Jahrh. vorgezogene Pastorale:

1) E questo ferro, che hà sveato il vostro adultero, svena adesso anco voi, o mia troppo impudica consorte. Raccomandate adunque l' anima al cielo. — 2) La vita è sogno. La Mariena, ovvero il maggior Mostro del mondo. Bologna 1670. L' Amorose Furie d' Orlando. Bologna ohne Angabe des Druckjahrs u. a. m.



Filli di Sciro,

vom Grafen

Guidobaldo Bonarelli de la Rovere,

Bruder des Tragödiendichters, Prospero Bonarelli.

Guidobaldo Bonarelli, zu Urbino 1563 geboren, vertheidigte, nicht lange nach der Geburt, schon mit 12 Jahren nämlich, eine philosophische Thesis. Eine Eigenthümlichkeit fast all dieser italienischen Schöngeister war ihre Frühreife. Gleich den Dioskuren wurden sie unter die Sterne versetzt mit der halben Eierschale auf dem Kopf. Von andern frühreifen Genies kommen blos die hohlen Eierschalen dahin, mit Hülfe einer darin verfangenen Fliege, die sie emporträgt: als Symbol parasitischer Zeugung, in Betracht, dass die Fliege ihre Eier in das Fleisch der grössten Thiere legt, wie z. B. die geschätzten Dantestudien eines bekannten frühreifen deutschen Professors beweisen. Vollendet seine Studien hat aber unser Guidobaldo Bonarelli in Paris. Doch zählte er selbst in der Vollreife seiner Gelehrsamkeit erst 19 Jahre. Das hielt aber die Sorbonne nicht ab, dem jungen Theologen einen Lehrstuhl anzubieten. Der 19jährige Gottesgelehrte zog indessen die diplomatische Laufbahn dem Lehrstuhl der Sorbonne vor. Er trat in den Dienst des Herzogs Alfonso II. von Ferrara, der ihn in wichtigen Staatsgeschäften verwandte. Nach dessen Tode schickte ihn der Herzog von Modena als Gesandten an Heinrich IV.

In Ferrara setzte sich unser Bonarelli ein Denkmal in der Gründung der Accademia de gl' Intrepidi (Akad. der Unerschrockenen), als deren Mitglied er den Namen Aggiunto, Adjunct („der Beigesellte") annahm. Er starb auf dem Wege nach Rom, wohin ihn der Cardinal von Este als seinen Majordomo berief (1608). Für uns hat der Aggiunto nur eine Bedeutung als Dichter des Hirtendrama's Filli auf Scyrus, jener durch Achilles in Weiberkleidern berühmten Insel: ein gleichfalls frühreifes Genie, das die eben berührte parasitische Eigenschaft der Fliege denn auch bei den Töchtern des Königs Lykomedes bewährte. Darauf fussend weiss ein gelehrter Franzose die Insel Scyrus nicht schöner zu rühmen und zu preisen als durch die Bemerkung: dass diese Insel, wie einst durch Achilles, jetzt durch Guidobaldo

Bonarelli einen unvergänglichen Ruf erlangt habe.[1]) Die Pastorale Filli di Sciro[2]) ist G. Bonarelli's einziges Theaterstück, sein einziges Werk überhaupt; in unseren Augen ihr schönster Vorzug.

Die Fabel dreht sich, als unendliche Schraube, um die sonderbarste aller Spindeln:

Infolge eines vom König von Thracien ausgeschriebenen Kinder-Tributes, gelangen zwei Kinder von der Insel Sciro an den Hof zu Byzanz: ein Mädchen, Namens Filli, Töchterchen des Hirten Sireno; und Tirsi, das Söhnlein des Hirten Ormino. Thraciens König — Grossherr, Grosstürke — die Zeit der Handlung verschwimmt so ins Unbestimmte, wie diese selbst fatamorganisch in der Luft schwebt — genug, der thracische Herodes ist von der Lieblichkeit, Unschuld, von der liebkosenden Zärtlichkeit, womit das Kinderpaar einander schmeichelt und streichelt[3]), so bezaubert, dass er das Paar seinem Minister Oronte in Pflege giebt, der dies alles den beiden Vätern auf Sciro erzählt, wo er eben wieder verweilt, um eine neue Razzia von kleinen Kindern nach Byzanz zu schaffen. Auf den Tod krank liegend, lässt der König von Byzanz das Paar holen, und segnet es als Ehepaar ein, jedem desselben, den völlig gleichen

---

1) Verum ut olim haec insula ab Achille suo et Lycomede celebritatem adepta est; ita nostris temporibus Guidobaldi Bonarelli virtutibus nobilissima est. Giov. Bleau, Atlanti V. II. l. 7. p. 49. 1667. Vgl. Ap. Zeno bei Fontan. I. p. 456. Adnot. — 2) Gedr. zum erstenmal Ferrara 1607. 4.

3) O che dolcezza
Era veder duo fanciullini amanti
Trattar lor vezzosissimi amoretti
Con lingua ancor di latte balbettando . . .
Cosi amoreggiando i pargoletti,
Pargoleggiova Amore. Att. II. Sc. 1.

O welche Augenweide,
Zu schaun ein Lieb-umschlungenes Kinderpaar,
Das sein anmuthig Kosen stammelnd kundgiebt,
Mit einer Zunge feucht von Ammenmilch . . .

So spricht ein Minister des Königs von Thracien (Ministro regio), hinter dem man eine verkleidete Amme vermuthen muss.

Goldreif eines Doppelringes um den Hals legend mit ägyptischer Inschrift, zum Zeichen ihrer untrennbaren Verbindung. Nur zu bald erweist sich aber die Trennbarkeit der Verbindung trotz der goldenen Halsringe. Ein Gerücht von des Königs Tode ermuthigt den König von Smyrna zu einem Einfall in Thracien. Das Schloss des Ministers, Oronte, wo das Kinderpaar sich aufhielt, ward geplündert, die Kinder geraubt, entführt. Kein Mensch weiss, wohin. Der König von Smyrna, als sich das Gerücht vom Tode des Königs von Thracien als falsch erwiesen, beeilte sich, ihm das Geraubte zurückzuschicken, bis auf das dem Herzen des Kinderpressers theuerste Gut: die Kleinen von Sciro. Sie blieben verschwunden. Für den Grosstürken, nicht aber für uns. Wir finden sie auf der Insel Sciro, 16 Jahre später: Filli, unter dem Namen Clori, als vermeinte Tochter des Hirten Melisso aus Smyrna; Tirsi, den Sohn des Hirten Ormino, als Niso, vom Meeressturm so eben ans Gestade von Sciro verschlagen, wo ihn Niemand kennt. Filli und Tirsi halten sich gegenseitig für todt, und bejammern einer des andern Tod bis tief in den fünften Act hinein. Mit dem Unterschiede, dass Tirsi, Niso genannt, unbeschadet seiner Trauer um die verstorbene, in der Wiege bereits durch goldene Halsringe ihm von einem als gestorben anrüchigen Grosstürken vermählte Filli, sich in die junge Jagdnymphe, Celia, die Tochter seines Vaters Ormino, seine Schwester folglich, ohne natürlich von diesem unnatürlichen Verhältniss eine Ahnung zu haben, sterbens verliebt; während Filli, genannt Clori, Celia's Busenfreundin, treu an Tirsi, ihrem verblichenen Wiegen-Gatten, hängt. Die drei Väter, Melisso, Sireno und Ormino, worunter ein Pflegevater, der Melisso nämlich, der aber für Clori-Filli's rechten Vater gilt, bringen mit ihren übers Kreuz verschränkten Vaterschaften eine Verwirrung in die Pastorale, die bis zu Ende vorhält; der vierte Vater als erster Pflegevater: der thracische Minister Oronte, gar nicht mitgerechnet. Nicht genug an dieser Verwirrung, hat Clori-Filli noch einen Bruder, Aminta, in welchen sich Celia verliebt, gleichfalls sterblich. Damit noch nicht zufrieden, richtet Celia eine beispiellose Verwirrung in der Psychologie der Liebe an, indem sie auf Einen Schlag sich zugleich in Niso-Tirsi, ihren leiblichen Bruder verliebt, und ganz eben so sterblich wie in den Aminta. Ein ab-

normer, noch nicht dagewesener Fall, selbst für Rabbi Akiba noch nicht dagewesen, welcher Fall sich psychologisch gar nicht, und anatomisch nur durch die Annahme von zwei Herzen in Celia's jungfräulichem Busen erklären lässt: ein Niso-Herz und ein Aminta-Herz: zwei Herzen und Ein Schlag, aber alles zusammen in Einer Mädchenbrust. Und da die Liebe mit gleicher Heftigkeit von Niso-Tirsi, und Aminta erwidert wird: vier Herzen und Ein Schlag; vom fünften Herzen ganz abgesehen, welches nämlich noch immer, wenn gleich nur dumpf wie eine mit Trauerflor gedämpfte Begräbnisstrommel, in Niso-Tirsi's Brust für Clori-Filli schlägt.

Wie aber Celia diese Liebe nach dem Zweikammersystem, für jede Herzenskammer eine, — wie und wo Celia diese Zwillingsliebe sich geholt, — das kommt auch nicht alle Tage vor: Am Meeresufer eines schönen Morgens mit ihren Böcklein spielend, wird Celia unversehens von einem Centaur aufgegriffen, der waldeinwärts mit der schönen Beute trabt, um mit ihr daselbst den Versuch, den Tasso's Satiro im 'Aminta' mit der Nymphe Silvia anstellte, aber mit glücklicherem Erfolge, zu wiederholen. Eben daran, die als Frucht der Erkenntniss an den Baum befestigte Eva zu pflücken — Frucht und Eva im paradiesischen Zustande zugleich — als das Halbthier von ganzem Viehkerl zwei Bolzen im Fleische stecken fühlt, abgeschossen von Aminta und Niso, die glücklicherweise sich eingefunden, eh' es zu spät war. Der Centaur schwingt sein Handbeil; dies aber bleibt in den Baumzweigen hängen, und das Halbpferd ventre à terre mit den zwei Bolzen als Sporen im Leibe in das Dickicht des Gebirgswaldes hinein, wo es geradenweges in die Garne rennt, die Aminta den wilden Thieren gestellt. Doch nicht ohne vorläufigen blutigen Kampf mit den zwei Angreifern, infolge dessen sie niederstürzen in ihrem Blute schwimmend. Celia reisst ihre Bande entzwei, ergreift die Flucht, in Silvia's und Eva's Zustand, und dicht vorbei an Aminta's und Niso's mit Wunden bedeckten Körpern, um ihretwillen hingestreckt. Sie achtet ihres Zustandes nicht, um beide hülfreich bemüht als barmherzige Samaritanerin in puris naturalibus. Herbeigeeilte Hirten und Hirtinnen tragen die beiden verbluteten Opfer einer geretteten Nymphenunschuld in Aminta's Hütte. Hier bricht Celia ihre der Clori

mitgetheilte Erzählung ab.[1]) Die Folgen ihres barmherzigen Beistandes verschweigend: dass sie nämlich bei dieser Gelegenheit sich in ihre beiden Retter zugleich und gleich sterbens verliebt. Selbst die Mitglieder der Akademie der „Unerschrockenen", die Bewunderer von Bonarelli's Pastorale, stutzten, so unerschrocken sie waren, über diese Doppelliebe und über Celia's Vorsatz, sich zu tödten, da sie keinen der beiden Geliebten aufgeben konnte. Bonarelli vertheidigte Vorsatz und Doppelliebe in einer sorgfältig ausgearbeiteten Abhandlung, die er in der Akademie der „Unerschrockenen" vorlas.[2]) Die Akademiker nickten Beifall mit den unerschrockenen Köpfen. Amor aber, der unerkannt zugegen war, stahl dem Vorleser aus dem Manuscript der Abhandlung zwei der wichtigsten Blätter, worauf die scharfsinnigsten Gründe zu Gunsten des Vorsatzes und der Doppelliebe der Celia sich befanden, drehte die beiden Blätter zu stattlichen Düten, und stülpte sie heimlich und unbemerkt dem Vorleser und Dichter der Filli, je eine auf jedes Ohr.

Den Vorsatz führt Celia in der letzten Scene des dritten Actes aus, nachdem sie dritthalb Acte mit demselben gefüllt, theils in Monologen, theils in Scenen mit den Zwillingsgeliebten, deren Jeder gleichfalls sterben will: Niso weil er Celia für unerbittlich hält; Aminta aus unterdrückter, zu Gunsten des Niso verheimlichter Liebe; aus Freundschaftsschrulle für einen Fremdling, den vor wenigen Stunden das Meer an das Gestade der Insel Sciro geworfen. Wie führt nun Celia ihren Vorsatz aus? Mittelst giftiger Kräuter, deren sie eine Schürze voll[3]) gesammelt, nachdem sie die Trauerkunde von dem Hirtenknaben Filino erhalten, dass ihr Böcklein am Genusse solchen Giftkrautes gestorben. Celia verzehrt die Kräuter so gierig wie ihr Böcklein, ruft Himmel, Erde, Hölle, Furien und den Hund Cerberus an[4]), legt sich ins Gebüsch hin und erwartet den Tod.

---

1) Att. I. Sc. 3. — 2) Discorso in difesa del duppio amor della sua Celia. Ancon. 1612. 4. Auch als Beilage zu den Ausgaben seiner Filli di Sciro gedruckt. In der Mantua-Ausgabe z. B. 1703. 12. — 3) Or ecco n' ho pieno il grembo.

4) Or ecco, ecco l' inferno.
O Furie de l' abisso e che mirate?
O cerbero, che ringi? . . .

In ihren Liebesjammer tritt nun Clori ein; aber nur um ihren Einzigen, den Tirsi, um dessen Tod ihre Thränen unstillbar fliessen. In solcher Verfassung begegnet ihr eine betagte Nymphe (Ninfa attempata), Nerea mit Namen, in deren Hand Clori den goldenen Halsreif erblickt, den die betagte Nymphe so eben von Niso (Tirsi) erhalten, um ihn der Celia als Liebesgeschenk zu bringen. Die ehrwürdige Nymphe ersucht Clori, den Halsschmuck, als Celia's Busenfreundin, derselben zuzustellen. Clori, die den Reif sogleich als Tirsi's in Niso's Gegenwart erkennt, geräth ausser sich ob Nerea's Zumuthung:

> Tirsi, Tirsi für Celia . . .
> Der Celia den Goldreif
> Und ich des Fluchgeschenkes Ueberbringerin?[1])

Und geht durch mit ihrer Eifersucht und mit dem Goldreif. Die Betagte ihr nach Hals über Kopf wegen des Goldreifs.

Wie das Becken von den Wasserstrahlen eines Springbrunnen, so fliesst der vierte Act von den in ihm sich sammelnden Jammerergüssen der vorhergegangenen Acte über. Zunächst von Clori's Verzweiflungsklage über Tirsi's Untreue, im Verein mit dem Schwall von Trostgründen, den eine zweite „betagte Nymphe“, Serpilla, aus ihrem Wassertopf ausgiesst:

> O Tirsi, Tirsi, Undankbarer!
> Filli, für dich geboren,
> Filli, die für dich lebte,
> Filli soll für dich sterben?[2])

Hierauf erfolgt Niso's Weheruf, dessen Ohr der Name „Filli“ traf, und der vor dem fünften Act die Filli in der Clori nicht erkennen darf, ihr daher, als einer Hingeschiedenen, nothgedrungen nachweinen muss. Jetzt erblicken gar die beiden Zwillingsge-

---

1) Tirsi, Tirsi per Celia —
A Celia il cerchio, ed io
Del sacrilegio don l' apportatrice?

2) O Tirsi, o Tirsi ingrato,
Filli, che per te nacque,
Filli, che per te visse
Filli, per te si mora?

liebten zusammen, Niso und Aminta, die im Gebüsch todt daliegende Celia. Was da für Jammerklagen die mit den Brüsten, als Busenfreunde einer gleichleidenschaftlichen Doppelliebe, zusammengewachsenen Siamesen ausströmen — wer will das schildern, ohne die tausend Zungen der Fama? Sie überfluthen das Gesicht der vom alten Schäfer, Norete, aus dem Strauchwerk hervorgegangenen Celia so unerschöpflich mit Thränen, dass diese die Wasserprobe überflüssig machen, die der alte Schäfer mit dem schönsten Erfolge der Wiederbelebung so eben am todten Böckchen angestellt hatte, und nun mit der Celia wiederholen wollte, welche, betäubt von den Giftkräutern, deren Ueberreste der Schäfer Norete in ihrem Schoosse noch vorfand, todesstarr daliegt. Im Begriffe, die Scheintodte mit Quellwasser zu besprengen, bevor das Gift ins Herz gedrungen, sieht der alte Schäfer mit Erstaunen die Thränen der Zwillingsliebhaber seinem Wasser ins Handwerk pfuschen, und die Ohnmächtige so reichlich benetzen, dass sie zu sich kommt:

Aminta. Wozu mit andrem Wasser
Ihr das Gesicht benetzen,
Siehst du's nicht überströmt von unsern Thränen?[1])

Der alte Schäfer, der Celia sich regen sieht, schlägt die Hände überm Kopf zusammen:

O ewige Vorsehung,
O segenbringend Weinen,
O Wunder-Gegengift![2]) . . .

Kein übler Einfall, dieses Erwecken einer ohnmächtigen Geliebten mit Thränenwasser aus den vierröhrigen Augenbrunnen ihrer Zwillingsgeliebten, um im Styl des Marino zu sprechen, der den Einfall inspirirt haben konnte, und der auch den Prologo zu Bonarelli's Pastorale geschrieben.

---

1) A che bagnar d' altr' aque
Il volto, in cui non vedi
Il nostro pianto in onda?

2) O providentia eterna,
Felicissimo pianto
Antidoto mirabile! . .

Nun entbrennt ein Freundschafts-Liebeswetteifer zwischen Niso und Aminta, um das Vorrecht, für die wiedererweckte Geliebte zu sterben, die, kaum erwacht, den Tod wieder herbeiwünscht. Darüber kommt der Hirtenjunge Filino mit der Nachricht, dass Clori im Sterben unter Felsenblöcken im Gebirge liege und bringt dem Niso den Zwillingsgoldreif; beide Reife zusammengefügt, und ihm, Niso, von der sterbenden Clori zugesandt. Niso, mit der, seit König Oedipus specifischen, und namentlich in der italienischen Tragödie, Komödie und Pastorale endemischen Blindheitsform des Nichterkennenwollens geschlagen, verbeisst sich beim Anblick des Doppelreifes nur noch fester in der Ueberzeugung, dass Filli todt ist, schleudert in seiner Schmerzenswuth die „goldnen Reife" in den nächsten Waldbach und eilt wild dahin, um von der sterbenden Clori nähere Kunde über die todte Filli zu erhalten.

Inzwischen haben sich, unter den Flügeln des fünften Actes, Clori's vermeinter Vater, Melisso, und Filli's einstiger Pflegevater Oronte, des Grosstürken Minister und Kindersteuereintreiber, versammelt, denen sich Niso zugesellt, der auf einem Messerrücken zwischen zwei Abgründen von gleichtiefer Liebesverzweiflung dahergestürzt kommt. Minister Oronte, in amtseifriger Entrüstung ob seines Königs geschändeten Doppelreifs, den ein Soldat an einem Strauch über dem Gebirgswasser hangen fand und dem Minister überbracht hatte, fragt den Melisso, wer das Mädchen, die Clori, sey. Melisso hat sie von einem Soldaten Arbano, der jenes Schloss in Thracien geplündert, als Kind erhalten. Den Knaben hatte Arbano in Scio untergebracht. Oronte, der Tirsi und Filli erkennt, unterdrückt die freudige Aufregung, und heisst Alle, ihm in den Tempel folgen. Durch Norete erfahren jetzt die beiden Väter Ormino und Sireno, dass Niso Tirsi und Clori Filli heisst: Ormino erkennt in jenem seinen Sohn, Sireno in dieser seine Tochter. Jubelnd stürzt die betagte Nymphe Serpilla aus dem Gotteshaus mit der Aufforderung an die Väter, sich in den Tempel zu verfügen, wo alles Volk in hellem Jauchzen begriffen, und die ganze Insel im Freudentaumel. Das verzweiflungsvolle Liebespaar sey das glückseligste Brautpaar, und Sciro von dem abscheulichen Kinder-Tribut für immer befreit. Ormino und Sireno eilen in den Tempel.

Die unvermeidliche Detail-Erzählung alles dessen, was im Tempel vorging, welche dieselbe Altnymphe, Serpilla, dem Norete zum Besten giebt, findet in den acht Seiten zu 32 Ganz- und Halbversen ihren weitschweifigsten Ausdruck. Das Einzige was uns davon noch angehen könnte, wäre die Mittheilung, dass Celia gerade in dem Augenblicke den Tempel betrat, wo Tirsi seine Braut Filli umschlungen hielt. Sie schauderte, erbleichte[1]), und wäre todt hingestürzt, hätte sie Tirsi nicht als ihr Bruder in seinen Armen aufgefangen. Celia begnügt sich nun auch mit dem Einen Geliebten, mit Filli's Bruder, Aminta, auf den sie ihre Doppelliebe überträgt. Der alte Schäfer Norete hat das letzte Wort und fasst es in den Spruch:

> Nur dem ist Himmlisches zu schaun erlaubt,
> Wer zu die Augen drückt und glaubt.[2])

Drücken auch wir Ein Auge mindestens zu, um zu glauben: dass diese Pastorale auf einer äussersten Spitze schwebt, wo die conventionelle Kunstform, sowohl was Fabelerfindung als psychologisches Problem anbelangt, in die thatsächlichste Unnatur überschlägt.

Dem wohlthuenden Contrast zuliebe, den die kleinen ländlichen Dramen des Pindars der Lyrik im 16. Jahrh.: die Schäfer- und Nymphen-Spiele des Gabriello Chiabrera[3]), zu G. Bonarelli's „Naturspiel" im pathologisch-missgeburtlichen Sinne bilden, lassen wir ein Paar derselben folgen; zweckentsprechend auch desshalb, wie uns dünkt, weil sie durch ihren gegensätzlichen Charakter zu Bonarelli's 'Filli' mit dieser die beiden Endpunkte des Hirtendrama's im 17. Jahrh. bezeichnen, deren Zwischenraum der Leser mit so vielen Arten der einen oder andern Gattung bevölkern mag, als ihm beliebt. Wie jedes Schriftwerk, soll auch die Geschichte des Drama's die Empfänglichkeit des Lesers zu eigener ergänzender Geistesthätigkeit anregen. Unsere Geschichte wird daher das Dramenidyll des 17. Jahrh. durch jene beiden

---

1) Gelossi, impalladissi . . .

2) Che le cose del ciel sol colui vede
Chi serra gli occhi, e crede.

3) S. Bd. V. S. 588 ff.

Endpunkte nicht blos begrenzt, sondern auch beschlossen und abgethan erachten.

Wie Chiabrera's Tragedia 'Ippodamia'[1]), welche den freiwilligen Tod der Briseis, auch Hippodamia genannt, aus Eifersucht über Achilles' Vermählung mit Polissena, und aus Liebesschmerz über dessen Tod in fünf Scenen, als eben so vielen, blos durch den Chor abgetheilten Acten, behandelt — wie diese sogenannte 'Tragedia' im Grunde nur für eine tragisch gefärbte Cantate gelten kann: so trugen seine Hirtenspiele mehr den Charakter von musikalischen Pastoralen, im Style unseres Haydn z. B., als den von eigentlichen Hirtendramen. Seine mythologischen Pastoralen, wie das zur Vermählungsfeier von Maria Medici als 'Dramma musicale' dargestellte Singspiel:

Der Raub des Cefalo[2]),

unterscheidet sich von den Intermedien des 16. Jahrh. nur durch grössere Einheit und geschlossenern Zusammenhang. Dasselbe Thema fanden wir im Beginn der italienischen Pastorale von Niccolo da Correggio bearbeitet[3]); und zwar auch als einen unserer Geschichte geraubten 'Cefalo', da wir kein Exemplar davon herbeischaffen konnten. Nehme der Leser nun als Ersatz mit Chiabrera's Cefalo vorlieb. An Einfachheit der Fabel übertrifft derselbe allem Anscheine nach den Cefalo des Correggio, da Chiabrera's ausschliesslich den Raub behandelt, und die Prokris, Cefalo's eifersüchtige Gemahlin, sammt ihrem Schicksal ganz aus dem Spiele lässt.

Den Prologo trägt die Poesia vor. Aurora steigt nieder. Cefalo fragt, unter Betheiligung des Jägerchors (Coro di Cacciatori), ob sie Cintia (Diana) sey. Aurora nennt ihren Namen, und giebt vor: ein Sterblicher habe sie verwundet. Cefalo nimmt dies buchstäblich, und fragt, wer der Verwegene sey. Aurora: „die Wunden meines Herzens sind verliebter Art"[4]),

---

1) Ippodomia, Tragedia di Gabriello Chiabrera. Genov. 1827. — 2) Il Rapimento di Cefalo, rappressentato nelle nozze della cristianissima Regina di Francia e di Navarra, Maria Medici Borbona. Venez. 1615. 12. — 3) S. Bd. V. S. 42.

4) Le piaghe del mio cor sono amorose.



und ladet ihn ein, sich an ihrer Seite der Unsterblichkeit zu erfreuen. Demüthig lehnt Cefalo das ihm zugedachte Göttervergnügen ab. Er sey nicht würdig, mit den Lippen die Spuren ihrer Füsse zu berühren. Aurora: Er möchte keine Umstände machen, und die langweilige Demuth unterweges lassen.[1]) Cefalo theilt aber Goethe's Ansicht: Menschenfleisch sey das beste Mittel, um sich zu erwärmen.[2]) Aurora stimmt bei: Ganz ihr Fall; zum Beweis: ihr Alter, der Titone, der, bekanntlich wegen seiner Magerkeit schliesslich in eine Grille verwandelt, schon als Aurora's Gemahl mit Heuschreckenfleisch gesegnet ist aus besonderer Gnade der Götter. Sie möchte sich einmal zur Abwechselung an Menschenfleisch wärmen, und werde zu dem Behuf nicht verschmähen, unten auf der Erde mit Cefalo zu leben.[3]) Cefalo singt: „durch die Wälder und die Auen" wie Max im Freischütz, und ist schon über alle Berge[4]), ehe noch Aurora ihn am Mantel festhalten kann, wie Frau Potiphar ihren Cefalo.

Den zweiten Act eröffnet Titone mit einem Grillen-'Solo per aria', wehmüthig um Aurora's heimliche Entfernung in Sdruccioli-Versen klingend. Oceano hebt seinen Ochsenkopf[5]) empor aus Meerestiefen, und begreift nicht, wo Febo (Sonnengott) so lange bleibt. Febo schiebt die Schuld auf Aurora, auf die er nur warte, um vorzufahren. Der Chor der Meernymphen sieht Amorn niederschweben. Amor kündigt dem Febo an, dass Aurora nicht wiederkehrt. Oceano schüttelt unwillig den Ochsenkopf über Aurora's Streiche. Amor prahlt mit seiner Allmacht und fordert den Chor der Amoretten auf, Aurora's Liebe zu einem Sterblichen zu verkünden.

Eingangs des dritten Actes bittet Cefalo um Aurora's

---

1) — Io non son degno
Di colà por le lebbra
Ove tu pon le piante.
Aurora. Disgombra l' omilitate a me nojosa.

2) Seguitero d' amor bellezza umana.

3) Non schiferò quaggiu di viver teco.

4) Aurora. Ove il piede rivolgi?
Cefalo. Per l' aspre selve a perseguirle fere.

5) Oceanus wurde vorgestellt in einem langen Mantel, mit Ochsenhörnern, und einem Spiess in der Rechten.

entferntere Bekanntschaft. Sie möchte ihm vom Halse bleiben.[1]) Was Götter und Menschen dazu sagen werden?[2]) Ob sie denn kein Schamgefühl habe, und ob die Röthe, wie ein Scharlachausschlag, sich ihr blos auf die äussere Haut geworfen? Und ob Wieland diese Röthe gemeint hat, wenn er in seiner poetischen Erzählung „Aurora und Cephalus" singt:

„Und noch jetzt ist dies der Grund
Von der holden Morgenröthe."

Kurz und gut, er liebe eine Nymphe von Fleisch und Bein, und wolle von einem rosenrothen Gespenst nichts wissen.[3]) Aurora fragt: ob er denn Himmel und Erde um Licht und Wärme bringen, und das Weltall aushungern will? Cefalo sagt: Pereat mundus, wenn er nur seine Ninfa alma behält und die Aurora mit dem Rücken besieht.[4])

Inzwischen treibt sich die Nacht umher als Nachtschwärmerin auf ihrem eigenen Grund und Boden. Verwundert fragt sie der Chor der Himmelszeichen[5]): Woher und wohin? Nacht: geradenwegs zu Jupiter, um ihn zu fragen: was aus der Berliner Redensart werden soll: „Nu wird es Tag!" Der Chor der Himmelszeichen wünscht ihr eine glückliche Reise.[6])

Jetzt steckt Grossmutter Berecintia[7]) den Kopf in der bauschigen Nachthaube von Gestalt einer Mauerkrone[8]) durch die Bettvorhänge des vierten Actes, und wittert Morgenluft, aber keine Morgenröthe. Amore, der Schelm, fragt sie, wie ihr der Schlaf an der Seite ihres Atys bekommen, nach der bewussten Operation.[9]) Mercurio sucht Amore auf, um ihn zu Giove zu bestellen. Amore lässt den Götterboten den Katechismus seiner

1) A che mi vieni al fianco? — 2) Gli eterni Dei gran meraviglia avranno . . . Che ne favelleran gli uomini in terra.

3) Ma Ninfa alma — m' ha cosi preso il cor —
Ch' io più del ciel non curo.

4) O Diva il Mondo è nella man di Dio;
Egli sel curo: io curerò me stesso.

5) Coro di segni celesti. — 6) Or segui tuo camino. — 7) Vesta, Cybele, „magna Mater." — 8) Antica Berecintia torreggiante.

9) Rommenti forse i celebrati ardori
De' trapassati amori?

Siege über die Götter aufsagen. Nach der Abhörung verabschiedet er den Sohn der Maja, wie Götz von Berlichingen den Reichstrompeter: „Sag deinem Giove, er kann mich“ — (Schmeisst das Fenster zu).[1]) Der Götterchor (Coro degli Dei) preist hierauf die ewige Glückseligkeit der Himmlischen.

Des Atlas beredter Enkel[2]) hat aber den kleinen Gott-Schalk doch herumgekriegt mit dem Zuckerwerk süsser Schmeicheleien so erfolgreich, dass der Liebesgott durch die Eingangspforte des fünften Actes in den Göttersaal tritt, zur allgemeinen Freude des versammelten Olymps. Nachdem Giove die Kehrseite zu Phaetons Sturz, den merkwürdigen Fall von Aurora's Durchbrennen und Herumtreiben auf der Erde vorgetragen, bittet er Amore, sich der Welt zu erbarmen, und Auroren mit oder ohne Cefalo zurückzuführen. Amor fliegt zur Erde nieder, begegnet der himmelflüchtigen Göttin, und stellt ihr die Verlegenheit vor, in welcher sich Bürger's Leonore dereinst befinden würde, wenn sie ums Morgenroth wird emporfahren sollen ohne Morgenröthe. Aurora denkt: die Glückliche! die holt doch ihr Wilhelm, im Mondenschein über Stock und Steine hop, hop, hop! — Amore, der ihre Gedanken erräth, spricht: Mach's denn wie der Wilhelm, und hole dir den Cefalo[3]) — da kommt er eben. Aurora hat Amors Rath ins Ohr gefasst und lockt den schönen Knaben wie Erlkönigs Tochter mit dem Schmeichelversprechen: „Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir.“ Cefalo sagt: Non possumus.[4]) So? und fasst ihn, wie die Meernymphe Goethe's Fischer beim rechten Zipfel: halb zog sie ihn, halb sank er hin und ward nicht mehr gesehn. Sein Jägerchor gafft ihm nach und preist Amore in Strophen, jede mit dem vorn und hinten angebrachten Kehrreim:

> Unnennbar Glüh'n, das himmelwärts
> Emporführt zu den Himmlischen das Herz.[5])

---

1) Dunque tornando al sempiterno regno
Tu gli dirai, ch' a lui venir non degno.

2) Mercuri, facunde nepos Atlantis. Hor. Od. I, 10.

3) Stringelo teco, e verso il ciel ten' vola. — 4) E di ciò non potere ho bellissima Diva il cor dolente.

5) Ineffabil ardore
Ch' agli alberghi del ciel richioma il core.

Das letzte Wort aber hat Fama, die mit ihren tausend Zungen in die Trompete stösst, und dem Grossherzog Ferdinando von Toscana einen Huldigungstusch bläst.

Als reine, von keinerlei mythologischen Personen behelligte Hirtenkomödie, wollen wir noch den

Alcippo

des Chiabrera vorführen. Derselbe spielt in Arkadien, und bewegt sich um die unbewegliche Komödienaxe: ein verloren geglaubtes Kind, das, zum Jüngling herangewachsen, als Nymphe eine schöne aber spröde und ehescheue Jagdgenossin heimlich liebt, und zu den Freuden der Ehe bekehren will. Man darf dieser Pastorale vor den meisten ihrer Schwestern eine grössere Naturwahrheit, eine keuschere Sittenreinheit und edlere Behandlung landschaftlicher Verhältnisse und Empfindungen nachrühmen; die negativen schönen Eigenschaften ungerechnet: Wegfall des Chors und vor Allem die Kürze.

Der als Nymphe verkleidete Jüngling hiess als Knabe, bis er vom Fluss Erimanto[1]) mit der Wiege in den Alfeo geflösst ward, Alcippo, und ist der Sohn des alten Schäfers Tirsi von Arkadien. Den Knaben hatte sammt der Amme unser alter Bekannte, der Komödienkorsar, geraubt; die Amme entführt, den Knaben in der Wiege dem Erimanto überlassen, der Erimanto den kleinen Alcippo dem Alfeo zugespült, und dieser einem Pflegevater in Elis überantwortet, welcher ihn Nerino nannte. In Elis erblickte Nerino bei einem Feste die Schäferin, Hirtin, Jägerin, kurz die Nymphe Clori aus Arcadia, verliebt sich in sie so aberwitzig, dass er ihr als Nymphe Megilla nach Arkadien folgt, und hier, der Schaar arkadischer Jungfrauen beigesellt, bei Clori Ehepropaganda macht, aber in allen Züchten und Ehren. Der erste Act besteht aus einer Controversen-Scene zwischen Clori und Megilla über die Freuden und Leiden der Ehe, die eine nur noch unbezwinglichere Ehescheu bei Clori zur Folge hat; und aus einem trübseligen Monolog der Megilla über diese un-

---

1) Erymanthus, floss auf der Grenze von Arkadien, er entsprang nach Pausan. (Arc. c. 24) auf dem Berge Lampea, und fiel in den Alpheus. Jetzt Dimilzana.



überwindliche Aversion. Im zweiten Act baden sich die arkadischen Nymphen im See Melampo, hinter der Scene natürlich; nur Megilla empfindet vor dem See schier eine so grosse Wasserscheu, wie Clori vor der Ehe. Da springt die muntere Nymphe Nisa auf die vermeinte Megilla los, und beginnt mit scherzhaft geschäftiger Hand der Gespielin den Gürtel zu lösen, um sie badefertig herzustellen. Megilla sträubt sich, als wäre er die Nymphe und Nisa der Faun; vertheidigt den Gürtel mit beiden Händen und wirft sich in die Flucht. Was aber thun die Nymphen? Mit gespannten Bogen und gefällten Jagdspiessen versperren sie ihm den Weg und zwingen ihn, sich zu entkleiden. Das Weitere ist so selbstverständlich, dass der Schäfer Leucippe die Ergänzung der Nymphe Clori überlässt, der er den Vorfall berichtet. Wenn die entlarvte Megilla nicht mit Bolzen gespickt worden, wie der heilige Sebastian, hatte er es der Nymphe Nisa zu danken, die den Aufruhr so weit beschwichtigte, dass die Gefährtinnen den Nympherich gebunden den beiden ältesten Hirten Arcadia's Montano und Tirsi, zuschickten, damit diese den Frevler nach dem Gesetze verurtheilen, das ein solches Verbrechen mit Ertränken im Fluss Erimanto straft. Clori's Entrüstung erreicht den höchsten Grad, als sie von Leucippe vernimmt, dass die Ursache der Verkleidung Liebe war, und noch obendrein Liebe zu ihr! Sie ist entschlossen, die beiden Spruchrichter zu ungemilderter Strafvollstreckung anzuhalten.

Von der Nymphe Aristea den beiden Richtern vorgeführt, erwartet Megilla Verhör und Spruch. Schon hat sich auch Clori eingestellt, und fordert, nach einem heftigen Ausfall auf den Entehrer des ganzen weiblichen Arkadiens, die Ausführung des Gesetzes: Ersäufen im Fluss Erimanto! Darüber vergeht der dritte Act, eh' man sich umsieht. Hierauf ziehen sich die beiden Aeltesten zur Berathung in den vierten Act zurück. Richter Montano stimmt für Milderung der Strafe; Richter Tirsi, Vater des Angeklagten, wie uns, nicht aber ihm bewusst — Tirsi besteht auf buchstäblicher Anwendung des Gesetzes. Montano erinnert den Amtsgenossen an seinen Sohn Alcippo, der im Erimantoflusse ertrunken, und meint, dass er füglich Mitleid mit den Eltern des unglücklichen fremden Jünglings haben könnte. Montano schlägt vor, den Beklagten über seinen Ursprung zu

befragen, und demgemäss den Spruch zu fällen. Damit ist Tirsi einverstanden. Nun erfährt der greise Rhadamant im Schaafpelz von dem fremden Jüngling im Nymphenunterrock, was wir bereits wissen. Tirsi erkennt in dem Schuldigen seinen Sohn Alcippo. Diesem aber ist keinesweges damit gedient. Alcippo will nicht leben, da ihn Clori verurtheilt und verwirft. Der alte Vater bittet die Gefangenwärterin, Nymphe Aritea, die Clori aufzusuchen und herzuführen.

Welches Nymphenherz könnte einem fünften Act widerstehen? zumal auf eine so schöne und herzbewegende Vaterbitte, die der alte Tirsi an Clori fussfällig richtet.[1]) Die sprödherzige Nymphe fühlt ihr Innerstes so ergriffen, dass sie dem liebeseligen Jüngling das Leben zugleich mit ihrem Herzen schenkt, da er jenes ohne dieses nicht geschenkt möchte.

Ausser obigen zwei, als ausreichende Probe mitgetheilten Stücken, hat Gab. Chiabrera noch folgende dramatische Dichtungen hinterlassen:

Amore sbandito (der verbannte Amor), musikalisches Drama, dargestellt in Florenz vor den toscanischen Hoheiten. Genov. 1622. 8.

Il Ballo delle Grazie (der Tanz der Grazien) musikalisches Drama, aufgeführt in Florenz. Gen. 1622. 12.

Erminia, eine Tragödie, Gen. 1622. 8.

Gelopia, Hirtendrama (Favola boscareccia) Ven. 1607. 12.

Meganira, Hirtendrama. Flor. 1608. 8.

Orizia, musikalisches Drama, in Florenz aufgeführt vor den allerhöchsten Herrschaften unter dem Autornamen Vegghia. Gen. 1622. 8.

Polifemo geloso (der eifersüchtige Polyphem), musikalisches Drama, aufgeführt in Rom vor dem grossherzoglichen Hofe. Gen. 1622. 8.

Dürfen wir das Hirtendrama, und mit ihm das italienische Drama des 17. Jahrh. überhaupt, als erledigt erachten, ohne der vorzüglichsten unter den ländlichen Komödien, ja des einzigen, wahrhaften Kunstwerkes, zu gedenken, das, unserer Ansicht nach, das italienische Drama jenes Jahrhunderts aufweisen

---

1) V. Sc. 2.

möchte? Wir meinen die ländliche Komödie (commedia rusticale) des jüngern

Michel Angelo Buonaroti,

die unter dem Titel

La Tancia[1])

als eine der werthvollsten Kronperlen der italienischen dramatischen Poesie prangt. Ihre Entstehung fällt noch in das erste Drittel des 17. Jahrh. Als dessen dramatischer Kronjuwel aber wird sie es am würdigsten abschliessen.

Der jüngere Buonaroti wurde in Florenz 1564 geboren. Sein Vater Filippo war des grossen Michel Angelo Bruder, des Herkules der bildenden Kunst, der nicht blos die Kuppel der Peterskirche als Atlaskugel, der die Kunst selbst auf seinen muskelmächtigen Schultern, die gesammte Kunst des 16. Jahrh. als solche weltschwere Himmelskugel trug. Sein Neffe, unser Buonaroti, stiftete dem grossen Oheim das ehrendste Denkmal in einem Kunstmuseum voll der kostbarsten Werke aus dem Bereich der schönen Künste, an dessen Herstellung er die bedeutende Summe von 22,000 Scudi wandte. Ein nicht minder kostbares Denkmal setzte der jüngere Michel Angelo dem Namen Buonaroti in seiner rusticalen Komödie, La Tancia, die sein Oheim, der mit demselben gewaltigen Meissel und Schlägel, denen seine Bildwerke in gleichsam urweltlicher Wucht und kolossenhafter Ungeschlachtheit entsprangen, seine Sonette meisselte, dichterisch verherrlicht haben würde, wenn er sie erlebt hätte. Der jüngere Buonaroti war Mitglied der beiden florentinischen Akademien, der Fiorentina und der Crusca. In letzterer führte er den emblematischen Beinamen: L' impastato „der Teigige“ oder „Durchgeknetete.“ Als Sichter und Reiniger der toscanischen Schriftsprache war unser Buonaroti ein eifriger Anhänger, Bewunderer und Erklärer des Petrarca; im Gegensatz zum ausschweifenden, den Zeitgeschmack beherrschenden Marinismus, dessen üppige Gluthen den keuschen Marmor der petrarchischen Lyrik in gleicher Absicht zum Schmelzen brachten, wie jene mittelalterlichen römi-

1) La Tancia Commedia rusticale di Michel Anguolo Buonaroti. Fir. 1726. Gespielt in Florenz 1611.

schen Barone die antiken Bildsäulen zu Kalk und Mörtel brannten für den Bau ihrer Ställe und Gelagehallen. Nächst der Sprachreinigung befleissigte sich Buonaroti auch der Bereicherung der toscanisch-classischen Schriftsprache durch landschaftliche Wortformen, Redensarten und Idiotismen, im Besten jenes berühmten Wörterbuchs der Accademia della Crusca, das Buonaroti's in seinen Dichtungen niedergelegten mundartlichen Sprachschatz sich einverleibte. Die in dieser Beziehung eigenthümlichsten unter Buonaroti's poetischen Schriftwerken[1]) sind: die Fiera und die Tancia. Erstere ist eine auf fünf Tage (giornate) vertheilte Commedia von 25 Acten, welche zu Florenz im Theatersaal der Ufizj im Carneval des Jahres 1618 in Gegenwart des Hofes an fünf aufeinanderfolgenden Abenden gespielt wurde.[2]) Diese Pentalogie, dieses Fünfstück, von ausschliesslich lexikalischem Werthe, ohne dramatische Handlung und leitenden Verbindungsgedanken, ein „Jahrmarkt[3]) von Plundersweilen" gleichsam, von idiomatischem Plunder nämlich, den eine unübersehbare Menge von Spielpersonen zu Markte bringt, sie kann nur als ein scenirtes und dialogisirtes Crusca- oder Kleien-Wörterbuch betrachtet werden von 450 Doppelcolumnen in Grossfolio[4]) in eilf- und siebensilbigen Versen, die verschiedenen Versformen der 'Introduzioni' nicht gerechnet, womit jeder Spieltag (giornata) eingeleitet wird, im allegorischen Charakter der Intermedien. So z. B. prangen in der Introduzione der ersten giornata: die Kunst, L' Arte, die auf einem von den „Mühen", Fatiche, gezogenen Wagen daherfährt. Ferner die Gewerbthätigkeit La Mercatura; der Handel, Il Commercio. Den Coro in dieser Introduzione bilden die „persone abstratte", die allegorischen Personen nämlich zusammengenommen. Den zweiten Tag (Giornata seconda) leiten ein: das Geschäft, Il Negozio: die Verkehrsbetriebsamkeit, Le Faciende; Schlaf, Il Sonno; Musse, L' Ozio; Gewinnst, Il Guadagno;

---

1) Eine Liste seiner Schriftwerke giebt Mazzucchelli: Scrittori etc. Vol. 2. p. 4. — 2) Della Fiera Commedia di Michel Agnolo Buonaroti Rappresentatati nel Teatro della Sala degli Ufizj nel Carnovale dell' anno 1618. — 3) Daher der Name „Fiera." Der Schauplatz ist die Umgegend von Florenz, wo eine imaginäre Messe abgehalten wird von Personen aller Amtirungen und Stände. — 4) Ausgabe Firenze 1726.

Genuss, Il godimento u. s. w. Was den Genuss, Il godimento, anbetrifft, welchen die fünf Acte jeden der fünf Tage gewähren, so möchte derselbe nur solchen bekommen, die an jenem in der Landwirthschaft beliebten Futter Geschmack finden, welches aus Spreu oder mit Salz vermischtem Häcksel besteht, vorgesetzt in 25 Trögen, den „Fünfhundert", von deren Wohlgefühl die lustigen Gesellen in Auerbachs Keller nicht genug singen können. Diese Komödie, sagt selbst Fontanini von der 25actigen Fiera, ist voll von Wort- und Redeformen, die geeignet sind, das Wörterbuch der Crusca fett zu machen und zu mästen.[1]) Wir theilen den Geschmack der „Fünfhundert" nicht, und lassen die 25 Tröge an uns vorübergehen.

Anders verhält es sich mit Buonaroti's zweiter Komödie, La Tancia. Diese schmeckt wie Ambrosia und Nektar, und was sie vorsetzt, sind goldene Früchte in silbernen Schalen: golden die Früchte, durch ihre duftig-ländliche Naturfrische, und silbern die Schalen, in Betracht der wohlklingendsten, kunstreich geformten Ottaven. Die ursprüngliche Strophe des geistlichen italienischen Drama's begrüsst uns hier noch einmal, Abschied nehmend als reizendes Landmädchen, als Naturkind von der lautersten, idyllischen Unschuld. Den höchsten Werth verleiht dieser ländlichen Komödie aber ihre vollständige Befreiung vom Krimskrams der mythologisch-allegorischen Imagination der Pastorale. Sie ist ein naturwahres, ungeschminktes Bauern-Idylldrama toscanischer Landschaft, veredelt blos durch Kunststyl und Form. Mit der Naturwahrheit paart sich eine Sittenreinheit und ländliche Keuschheit, die Buonaroti's Commedia rusticale zum vollkommenen Widerspiel der Hofidylle und zur ächten Volkspastorale weiht.

Tancia ist der abgekürzte Name von Costanza, wie die landschaftliche Heldin der Commedia heisst. Ein junger Bauer, Ciapino, liebt die Tancia, die aber seine Liebe nicht erwidert, weil ihr Herz, in verschwiegener Liebe, für Cecco schlägt, einen andern jungen Bauer aus einem Dorfe bei Fiesole, wo die Komödie spielt. Diesem Cecco, der eben so verschwiegen die Tancia liebt und keine Ahnung von ihrer Liebe hat, klagt Ciapino sein

---

1) Essa è colma di termini da impinguare il vocabolario. Bibliot. I. p. 398.

Herzensleid, mit der Bitte, die Tancia für ihn zu gewinnen. Cecco träufelt keinen Balsam in Ciapino's Liebeswunde durch die Mittheilung: der junge Grundherr, der schmucke Städter, Pietro Belfiore, bewerbe sich beim Vater der Tancia um ihre Hand. Ciapino, darüber unglücklich, bittet Cecco, der Tancia zwei Rosen von ihm zu bringen, als erstes Zeichen seiner Liebe. Bald zeigt sich auch der junge, elegante Städter und Gutsherr, Pietro Belfiore. Vor einer Grotte sitzend, erwartet er die Tancia, und will sich inzwischen mit einem Liedchen ergötzen. Nachdem er geschwankt zwischen einer Ottave oder Canzone von Tasso, Ariosto oder Petrarca, entschliesst er sich, ein Liebesliedchen in vierzeiligen Strophen von eigener Erfindung zu singen. Hierauf fährt er in seinem Selbstgespräche fort, worin er sich und uns kundthut, dass ihn das Schicksal zwinge, die Tancia gegen den Willen seines Oheims zu lieben.

Singend kündigt sich Tancia hinter der Scene an. Die beiden Ottaven, die Pietro auf der Bühne spricht, und die von der Tancia hinter der Scene gesungene Ottave, verschränken sich gar eigen:

Tancia (hinter der Scene singend).
Und bin ich schön, so bin ich es für mich.
Nicht kümmert mich, ob Stutzern ich gefalle.
Pietro. Sie ist's, die singend ich dort kommen höre,
Und deren Nähe Trost ins Herz mir giesst.
Tancia (hinter der Scene singend).
Nicht acht' ich's, sagt mir Wer: Ich liebe dich.
Ob auch der Mund von Schwüren überwalle.
Pietro. Das nenn' ich singen, das! Der Kuckuk kehre
Sich an's Getriller, das so gurgelnd fliesst.
Tancia (hinter der Scene singend).
Niemand gelob' ich Treue sicherlich,
Und liebten sie mich auch die Städter alle.
Pietro. Horch wie so rein die Stimme quillt die hehre,
Und wie so klar den Sinn das Ohr geniesst.
Tancia (hinter der Scene singend).
Denn falsch von Herzen, sagt man, sind die Städter,
Und an den Mädchen, die sie frei'n, Verräther.
Pietro. Singsang, der unverständlich, ist wie Bären-
Musik in Opern, Ständchen, anzuhören.[1])

---

1) La Tancia (cantando dentro).
E non mi curo gnun mi voglia bene:

Tancia erscheint auf der Bühne. Pietro, vom Gebüsch verborgen, belauscht ihr Gespräch. Sie meint: Einer der ihr so gefiele, könnte wohl ihr Herz erobern, und deutet auch an, dass ein Solcher es schon gewonnen. Pietro glaubt dies auf sich beziehen zu dürfen und tritt vor. Er hat sich bitter getäuscht. Tancia flieht vor ihm. Er bittet sie zu bleiben. Sie neckt ihn und auf und davon. Das Verhalten der Tancia ist voller Reiz und anmuthiger Schalkheit.

Mit Schmerzen sieht sich Pietro auf einen unfreiwilligen Monolog von 4½ Stanzen angewiesen, worin er sein Geschick beklagt. Er will nun offen bei ihren Eltern um sie anhalten. Ihr Vater spiele den Tauben, weil er an Pietro's ehrlichen Absichten zweifele. Er aber halte leichtfertige Gedanken für sündhaft. Seine Liebe sey rein und lauter.[1])

Den Act schliesst ein kleines Intermedio, von Drosselfängern mit Laternen (Fruguolatori) getanzt und gesungen.

Cosa, Gespielin der Tancia, macht ihr Vorwürfe über ihre Sprödigkeit gegen den Städter Pietro. Das Gespräch endet mit

---

Nè manco vo' ch' altri mi faccia inchini.

Pietro. Questo è 'l cantar! vadia ogni zolfa in bando
E 'l trillo, e 'l brillo, e 'l dimenar di gola.

La Tancia (cantando dentro).
A gnun non vo' prometter la mia fene (fede).
Sebben mi voglion ben de' cittadini.

Pietro. Senti com' ella và la voce alzando!
E' se ne' utende almen qualche parola.

La Tancia (cantando dentro).
Ch' io ho sentito dir, che gli amatori
Son poi alle fanciulle traditori.

Pietro. Questi intermedj, e queste lor cocchiate,
Che non s' intendon, mi pajon orsate.

1) Suo padre non può creder, ch' io la voglia,
E impossibil gli par ch' io l' addomandi:
E pensa ch' io, per cavarmi una voglia
Finga volerla, e poi gliela rimandi.
Ciò non farò io mai: Iddio lo toglia;
Che questi son peccati troppo grandi.
Le vo' strigner or tra l' uscio e 'l muro,
E vo' d' averla mettermi in sicuro.

Streit und Zank. Cecco stiftet Frieden zwischen den beiden Mädchen. Die Scene (II, 2) schliesst mit einem artigen Liedchen und Tanz, als Terzett gesungen und gesprungen.[1]) Hierauf bestellt Cecco der Tancia, mit der er allein geblieben, Ciapino's Liebesantrag. Sie ist kurz angebunden, und weist den Antrag zurück. Der ehrliche Cecco grollt ihrer Wildheit. In einem Aparte bekennt Tancia, dass Cecco ihre Flamme. Sie hatte ihm auch schon zu verstehen gegeben, ihr Herz sey gefesselt; nicht aber von Wem. Alles voll Unschuld und naturfrischer Lieblichkeit, noch erhöht durch den landschaftlichen Dialekt.

Allein geblieben, sinnt Cecco hin und her, Wen die Tancia im Herzen trage. Ob sie einen Schatz habe, und Wer es seyn könne. Er nennt Verschiedene und denkt zuletzt an sich selbst. Welches Glück, wenn sie ihn möchte! Ja dann könnte er dem Ciapino nicht helfen.

Pietro kommt daher im Selbstgespräch, erzählend, dass er um Tancia bei ihrem Vater angehalten und dessen Einwilligung erhalten. Singt ein Liedchen in der Freude seines Herzens. Cecco horcht aus der Ferne dem Gesang mit Entzücken. Pietro ruft ihn herbei. Cecco nimmt die Gelegenheit wahr, dem jungen Grundherrn sein Anliegen, den Besitz eines kleinen Grundstückes betreffend, vorzutragen. Pietro findet ihn erst ab mit einem „Genug 's ist gut.“ (E' basta, buono) und würde ihm schliesslich die Bitte gewähren, wenn Tancia, die er erblickt, nicht sein ganzes Wollen und Gewähren in Beschlag nähme. Sie sucht ein verlorenes Lamm. Pietro ruft sie an, mit dem Bemerken: Er selbst sey ein im Walde verirrtes Lamm. Tancia meint: Er sey grösser als der grösste Hammel.[2])

1) Die letzte der vier Strophen lautet:

> Del frugniuol s' alcun di voi
> Piglia spasso,
> Mova 'l passo
> E ne venga dretto a noi,
> Frugnolando,
> Rancatando
> Grossa preda riportando.

2) Pietro. Smarrito agnello in selva io son dignai.
Tancia. Voi siate d' un castron più grande assai.

Von aussen wird Ciapino's Gesang zur Cither vernommen, die ihm angeben soll, wo er Tancia finden könne. Tancia ruft:

> Ich Arme, weh! gerieth in arge Klemme:
> Ciapino dort, und hier der städt'sche Freier.[1])

Ciapino und Pietro gerathen in Streit. Tancia bittet den Cecco, bei ihr zu bleiben. Cecco meint: sie möchte zwischen den Beiden Frieden stiften, und zieht sich, erfreut im Stillen über ihr „Cecco mio", zurück.[2]) Tancia sucht den jungen Gutsherrn zu besänftigen. Um ihretwillen verzeiht Pietro dem Ciapino, der sich drückt. Pietro, nun allein mit Tancia, girrt die zärtlichsten Ottavenverse; beruft sich auf ihres Vaters Zustimmung. Tancia muss nach ihren Lämmchen sehen. Red und Antwort wechseln in stichomythisch aufgelösten Ottaven.

Gesang und Tanz des Vogelfänger-Intermezzo's mit dem Kauz (colla civetta) als Lockvogel-Begleitung schliesst den Act.

In einem Solo-Gespräch überlegt Cecco, ob er den Bescheid der Tancia dem Ciapino mittheilen soll, und entschliesst sich, nachdem er in fünf Ottaven die sprechendsten Beweise von Selbstberedtsamkeit abgelegt, zu schweigen.

Cosa, von Cecco hinterm Busch belauscht, erklärt, dass sie den Ciapino liebt, und weiss nicht, wie sie es ihn merken lassen soll.

> Nicht sprechen möcht' ich, und verstanden seyn;
> Und fliehn, doch so dass man mich holte ein.[3])

Cecco kommt zum Vorschein. Cosa merkt sich belauscht, und dass Cecco um ihr Geheimniss wisse. Sie geben sich in anderthalb Dutzend Ottaven gegenseitig das Wort, dass Einer des Andern Liebe fördern wolle. Nun glaubt der gutherzige Cecco, in seinem zweiten Solo, mit gutem Gewissen dem Ciapino Tancia's

---

1) Pover' a me! ho dato in mala via:
Ciapin ch là e di quà 'l cittadino.

2) Quell' aver detto, Cecco mio, m' ha morto.

3) Vorrei senza parlar esser intesa;
Vorrei fuggir, ma vorrei esser presa.

Korb überreichen zu dürfen, da sich derselbe, als Hahn in Cosa's Korbe, trösten könne.

Hier fragt der Städter Fabio nach Pietro Belfiore. Cecco will ihn zu Pietro führen, schickt ihn aber voraus, da er Tancia kommen sieht, mit der er sprechen muss. Tancia, ganz unglücklich darüber, dass ihr Vater sie dem Pietro Belfiore zugesagt. Cecco hält diese Stimmung für die geeignetste zu einer Liebeserklärung. Der armen Tancia wird das Mieder zu eng vor Lust und Schmerz; die Sinne schwinden ihr, sie fühlt sich einer Ohnmacht nahe. „Mein Cecco, lieber Cecco, ach, ich sterbe!"[1]) Cecco rathlos. Pietro kommt dazu. Cecco stammelt verwirrt von Ohnmacht, von Hülfe, und geht aus Scheu vor dem Gutsherrn davon. Pietro, allein mit der ohnmächtigen Tancia, fürchtet, Cecco habe ihr ein Leids gethan, oder eine Ungebühr zufügen wollen. Das Messer, das Cecco zurückgelassen (er hatte ihr damit die Miedernesteln aufschneiden wollen) bestätigt den Verdacht. Ein einziger zweideutiger Vers befleckt die hübsche Scene.[2]) Kitzeln muss sie der Unzuchtsteufel, und die Besten selbst, kitzeln wenigstens im Nacken, wenn er ihnen nicht in den Nacken schlägt. Pietro entfernt sich, um sich nach Hülfe umzusehen, — nach einer Frau, der Ohnmächtigen zum Beistande. Tancia zu sich kommend, ruft Cecco um Beistand an: ihr Salbei zu pflücken, und in Essig getaucht, ihr damit die Brust zu benetzen. Cecco kommt zurück, noch voller Verwirrung und Angst wegen des Gutsherrn. Tancia hat sich erholt. Pietro kommt mit zwei Bäuerinnen. Diese bringen allerlei Mittel in Vorschlag. Cecco schleicht davon. Die Bäuerinnen heissen auch den Pietro sich entfernen, und nicht zu lauschen, während sie die Tancia zu sich bringen. Nun versuchen sie die wunderlichsten Besprechungen des Zaubers. Alles sehr charakteristisch.[3]) Tancia weiss nicht, was man mit ihr vorhat, und ruft nach ihrem Cecco.

---

1) Cecco, i mi svengo! Cecco mio, un muoio.

2) Se l' ha ferita e' la ferita sotto.

3) Mona Antonia.

Io ci fò questo bella diceria:
Mi succionno gli orci i sorci



Das Intermedio zum dritten Act liefern Fischer und Fischerinnen mit Gesang und Tanz.

Eine heftige Vorwurfsscene zwischen Ciapino und Cecco eröffnet den vierten Act. Ciapino schilt seinen Freund Cecco einen Verräther. Dieser beschwichtigt den Eifersüchtigen mit dem verzweifelten Troste: Keiner von ihnen werde die Tancia bekommen, da sie ihr Vater dem Städter versprochen. Nun wechseln die Beiden Stanzen des trübseligsten Liebejammers von drei Folio-Columnen, die sie schliesslich zu einem Seile drehen behufs Aufknüpfens für beide Schicksalsgenossen, wie Ciapino vorschlägt; während Cecco den Gefährten ersucht, das Geschäft allein und gleich auch für ihn abzumachen.

Nun dringt Giovanni, Vater der Tancia, selbst in sie, dem reichen und vornehmen Städter die Hand zu geben; malt ihr sein und ihr Glück aus, das Ansehen, das er als „Podestà", als Dorfschulz, bei den Bauern geniessen werde. Die schönen Kleider, den Brautschmuck, den sie von ihrem feinen Bräutigam erhalten werde; das Leben in der Stadt, das sie führen werde, u. s. w. Nach langem Widerstand und einem reichlichen Aufgebot von den schönsten Ottaven im toscanischen Bauerndialekt, willigt sie ein, dem Vater zu Liebe; wiederholt in einem Monolog von drei Ottaven ihre Abneigung gegen den Modeherrn aus der Stadt, der ihr aber doch noch lieber sey, als Ciapino. Vater Giovanni kommt zurück in Begleitung des Bräutigams, Pietro, der, trunken vom Jawort der Tochter, sich entfernt, um einen Priester und den städtischsten Hochzeitsschmaus zu bestellen.

Das nächste Dutzend Ottaven ist Eva's zweitem, ihren Töchtern

---

Mi beccono i polli i porri
Mo mangianno gli agli i porci:
Io guidava corri corri,
E' sorci, e' polli e' porci fuggir via
Malia Malia,
Succinti i sorci
Becchinti i polli
Manginti i porci
Com' e' succionno
Com' e' becconno
Gli orci, e' porri, e gli agli mia.

erbsündlich vermachten Paradieses-Gelüste: der Toilette, gewidmet, deren Urkleiderstoffe bekanntlich das Feigenblatt und das Schaaffell waren. Beide, bis auf die neueste Zeit herab, in steter Wechselwirkung und gegenseitiger Ablösung begriffen: dergestalt nämlich, dass bald das blosse Feigenblatt die Stelle des Schaaffelles, der Wollstoffe, der Robe mit Einem Wort, versieht; bald das blosse Fell als Lückenbüsser für das Feigenblatt eintritt. Von beiden Toilettenformen nach der Mode du Paradis waren Musterbeispiele noch in der letzten Wintersaison, im Theater der Bouffes und auch bei den Bouffes der Tuillerien, auf den Hofbällen, zu schauen. Dort: an der Kronperle des zweiten Kaisserreichs, an der Tänzerin Cora Pearl; auf den Hofbällen: an der Imitation-Pearl; an der Therèse-postiche; an der Columbine der Bouffes aux Tuileries: an jener, durch eine Töilette, qui brille par son absence, berühmt gewordenen, deutschen Fürstin.

Unser Land-Evchen, die Tancia, bespricht mit ihrem Vater Giovanni ihre Hochzeits- und künftige Stadttoilette mit einem überwallenden Herzen, das den 'Cecco mio' ganz zu vergessen scheint. Und der Aermste hatte inzwischen mit seinem Schmerzensgenossen, Ciapino, im Walde gelegen, blutig, zerschlagen, im kläglichsten Zustande; war inzwischen, nachdem der Vater der Cosa die beiden Nebenbuhler und Schmerzensbrüder in sein Haus hatte tragen und pflegen lassen, von dessen Frau mit der Ofenschaufel durchgebläut worden, weil er ihren Braten und Kuchen als die besten Wundpflaster betrachtet und angewendet. Alles aus Liebesverzweiflung wegen Tancia's Verlobung mit dem Städter Pietro; und alles in nothgedrungener Gemeinschaft mit Ciapino, der sich und ihn im Walde von einem Felsen herabstürzte ohne ihn zu fragen, wie der Bauerbusche Gianino der Cosa erzählt, die um Ciapino jammert, während Tancia mit Herzen und Gedanken in ihrem Ausstattungskorbe, ihrer Corbeille, kramt.

Erst in der zweiten Scene des vierten Actes vereinigen sich die beiden Mädchen, Tancia und Cosa, zu einer Leichenklage um ihre Geliebten, den Cecco und Ciapino, die, von einem Diener Pietro's überfallen, der sie blos durchprügeln sollte, auf der Flucht vor demselben in einen Graben stürzten, und wie man im Dorfe sagte, den Hals gebrochen hätten. Die Klage der beiden Mädchen, im Style der Todtenklage von Antigone und Ismene in

Aeschylos „Sieben", übertragen natürlich auf den landschaftlichen Charakter einer solchen Komödie, ist ein Meisterstück von idyllischer Threnodie.

Mittlerweile ist auch Pietro von Häschern ergriffen und angeblich ins Gefängniss abgeführt worden. Tancia's nun eidamloser Vater überschüttet die Arme noch mit heftigen Vorwürfen: ihr Eigensinn habe ihn um drei Schwiegersöhne zugleich gebracht, unter denen er die Wahl hatte. Da meldet der Bursche Giannino: Ciapino und Cecco leben, und ihm auf dem Fusse folgend, melden sie es selbst. Nachdem sie Bericht über ihre inzwischen erlebten Abenteuer abgestattet, fasst sich Cecco ein Herz und hält um Tancia bei ihrem Vater an. Dabei kommt ihm ein auf Tancia rennender Diener von Pietro's Onkel, Namens Pancia mit der Anzeige zu Hülfe, dass sein junger Herr, der Pietro, nicht ins Gefängniss, sondern auf Antrag seines Oheims zurück nach der Stadt gebracht, und unter Androhung ewiger Einsperrung gezwungen worden, der Tancia zu entsagen, und die ihm vom Onkel erwählte Braut zu heirathen. So wird denn Cecco und Tancia ein Paar, und Ciapino und Cosa desgleichen. Die sämmtlichen Intermedio-Gesangstänze vereinigen sich unter Cecco, als Vorsänger und Vortänzer, zu einem gemeinschaftlichen Schlussreigen, dessen Kehraus ein von Cecco gesprochener Abschiedsgruss ans Publicum in sechs vierzeiligen Strophen bildet.

Das musikalische Drama wird uns im 18. Jahrh. auf seinem höchsten Kunstgipfel: als Operndrama (Melodramma) der kaiserlichen Hofpoeten, Apostolo Zeno und des Abate Pietro Metastasio so vollauf beschäftigen, dass wir über das Singdrama des 17. Jahrh., das weit hinter den Leistungen des Rinuccini[1]), Peri, Monteverde u. s. w. zu Anfange desselben Jahrh. zurückbleibt, und aus dem mythologischen Charakter der Intermedien-Festspiele nicht herauskommt, getrost hinwegschreiten können, unter Verweisung auf die bezüglichen Fachschriften über das Opern-

1) Als die besten Textdichter im 17. Jahrh., nach Rinuccini, werden gerühmt: Andrea Salvadori, Prospero Bonarelli, Adimari, Moniglio.



wesen. Eine Schilderung solcher Festballet-Oper giebt u. a. Arteaga.[1]) Sie betrifft das Festspiel: Vascello della Felicità (Das Glücksschiff), aufgeführt im Carneval bei der Geburtsfeier der Königin von Frankreich 1628 im königlichen Palast zu Turin. Durch Pracht in Maschinerien und Aufzügen zeichnete sich vor andern Städten Venedig aus. In dem Singdrama: Divisione del Mondo, auf dem Theater St. Salvadore zu Venedig 1675 dargestellt, sah man alle Welttheile unter Sinnbildern von überraschender Erfindung zur Schau gebracht. Kurz darauf konnte man im Theater zu St. Giovanni Crisostomo, im Festspiel: Il Pastore d' Anfriso, den Sonnenpalast niedersteigen sehen, in so blendender Pracht, wie kaum die Sonne in Meyerbeer's Propheten aufgeht. Nächst Venedig strahlte die Hoffestoper zu Florenz in allem Glanze der Allegorie und Maschinenkunst: die Festspiele Il Cielo di Cristallo z. B. und Le Glorie di Firenze bei der Vermählung des Cosmus von Medici mit Magdalena von Oesterreich. Der Hang zum Ueberschwenglichen und Ueberladenen, zum Marinismus in der Kunst des 17. Jahrh., entfaltete sich am prunkvollsten im Decorations- und Maschinenwesen. Der von Domenico Fontana mittelst ungeheurer Maschinenwerke auf Befehl Sixtus' V. vor St. Peter aufgestellte Obelisk (10. September 1586), dürfte vielleicht als Vorbote und Fingerzeig anzusehen seyn, der auf diesen Geschmack am schnörkelhaftbunt Kolossalischem im 17. Jahrh. hinwiese. Die 900 Arbeiter, die 35 Winden, an deren jeder 2 Pferde und 10 Menschen arbeiteten, könnte man noch in den Theatermaschinen jener Hoffestspiele schwitzen sehen und keuchen hören; ja man könnte diese Pferdekraft bis in die Wagner-Hoffestoper, bis in die Nibelungen-Oper herein, noch arbeiten hören. Jene berühmten Theatermaschinisten der italienischen Hofoper im 17. Jahrh., ein Giacomo Torelli, ein Ritter Pippo Ajacciuolo, ein Colonna, ein Metelli Pericciolі, ein Mingaccino und Sabbatini, sie stellten in ihrer Sphäre, als Hofopernmaschinisten, Fontana's Obelisken auf die Spitze.

Die komische Oper fand gleichfalls schon im 17. Jahrh. ihre Pfleger und Vertreter. Unter den komischen Singspielen wird

1) I. p. 315 f.

besonders La Verità raminga (Die Wahrheit auf der Wanderung) von Francesco Sbarra (1654) gepriesen, worin eine ergötzliche Satire und gut gezeichnete Charaktere herrschen sollen.[1]) Die Wahrheit tritt darin auf, die, von aller Welt geflohen und gemieden, als Strolchin obdachlos sich umherzutreiben gezwungen ist. Die Erfindung der komischen Oper reicht bis ins 16. Jahrh. zurück, und wird dem Orazio Vecchi aus Modena († 1605) zugeschrieben. Er nannte seine Komödie in Musik Anfiparnasso. Veröffentlicht 1597, wurde diese erste opera buffa bereits einige Jahre früher gespielt. Die Personen darin waren die Masken der Commedia dell' arte: Pantaleone, Arlechino, Brighella, Capitan Cardono, deren jede ihren Dialekt sprach. Der Capitano natürlich: spanisch. Auch Juden kamen darin vor, die im jüdischen Dialekt sangen. Eine Strophe des Judenchors lautete:

Ahi Baruchai
Bodonai, Merdochai
An bilachon chet milotron
La Barucabà.[2])

Bis über die Hälfte des 17. Jahrh. findet man nicht einen einzigen Meister, der den musikalischen Ausdruck nur um einen Schritt weiter, als die Erfinder des Melodrama gebracht hätte. Die Harmonie war gut geordnet, aber auf die Beobachtung des Verhältnisses zwischen den Worten und dem Gesang und auf Vervollkommnung der Melodie wendete man keinen oder nur sehr geringen Fleiss. Thierstimmen, Kanonenschläge, Vogelpfeifen waren beliebte musikalische Verzierungen. Welchen unermesslichen Fortschritt kann dagegen unsere Opernmusik aufweisen, wo diese Verzierungen in die Menschenstimme verlegt werden! Dass ein guter Maschinist höher geschätzt und theurer bezahlt wurde, als ein guter Musiker oder Dichter, verstand sich damals wie noch heutzutage von selbst. Es sey denn dass der Musiker das Vogelpfeifen oder Ferkelgrunzen in die Composition selbst und den Gesang verarbeitete.

Die Discantpartien wurden Anfangs meist von Knaben aus-

1) Arteaga a. a. O. p. 330. – 2) Arteaga a. a. O. p. 263. Ginguené VI. p. 483.



geführt; späterhin von Castraten. Alte Knaben, wie man sie gegenwärtig verwendet, waren im 17. Jahrh. noch nicht als Fistelsänger im Schwange. Als die berühmtesten Castraten in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. werden hervorgehoben: Guidobaldo, Campagnuolo, Marco Antonio Gregori-Angelucci, und vor allen Loretto Vittori, den Erytraeus in seiner Pinakothek verherrlichte[1]), und E. O. Lindner, mit besserem Verständniss, in einem schätzbaren und lesenswerthen Aufsatz kritisch beleuchtete.[2])

Die Namen der hervorragendsten italienischen Schauspieler und Schauspielerinnen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. wird der Leser auf der Gedächtnisssäule der italienischen Bühnengrössen des 18. Jahrh. eingegraben finden.

Das achtzehnte Jahrhundert! Von allen Zeitaltern, die wir bisher durchwandert, in literar- und culturhistorischer Hinsicht das vielleicht merkwürdigste und entscheidenste — welche Physiognomie trägt in diesem Jahrhundert die Literatur Italiens zur Schau? Die lyrische Poesie, für uns als eine Schwinge der dramatischen Dichtung die zunächst zu beachtende, welche Flugkraft, welches Schwunggefieder, entfaltet die italienische Lyrik des 18. Jahrh.? — In der ersten Hälfte desselben: die Schwungkraft des fliegenden Fisches, wenn wir der Schilderung eines ausgezeichneten, italienischen Geschichtsschreibers und Kritikers, eines der hervorragendsten neueren Schriftsteller Italiens, der Schilderung des Cesare Cantù[3]), glauben und folgen dürfen. Die italienische Lyrik der ersten Hälfte des 18. Jahrh. schwingt sich aus dem Mittelmeer des Petrarchismus mit wässerigen Bauch- und Schwanzflossen ins Blaue empor bis auf Mastbaumhöhe; flattert eine Weile im Schimmer und Nimbus der silberbläulichen Schuppen und der versprühten Wassertropfen, um alsbald, japsend und ermattet, in das allgemeine Wasserreich zurückzusinken. Da sieht man fliegende Häringe, ausgezeichnet durch die Grösse ihrer flug-

1) P. II. N. 68 Loretus Victorius. — 2) Zur Tonkunst etc. S. 43 ff. — 3) Seine Storia universale (Turin 1837—42. 35 Voll. 8.) ist ein monumentales Werk.



fertigen Brust- und Kehlflossen. Da überraschen uns fliegende Wachteln (Exocoetus evolans), die in Schaaren aus dem feuchten Schooss des Sonetten- und Canzonenmeeres emporflattern, und, wenn nicht in dieses zurück, auf die Schiffsverdecke stürzen, ein Leckermahl für das ausgehungerte Schiffsvolk, inbetracht des wie Wachteln schmeckenden Fleisches, das weder Fisch noch Fleisch ist. Darunter gewahrt man nicht selten auch den grossen fliegenden Seehahn (Trigla volitans) sich tummeln, der einen pfeifenden Ton von sich giebt, wie ein krähender Kapaun. Von diesen lyrischen Seehähnen wimmelt das petrarchische Mittelmeer in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Sie zeichnen sich durch eigenthümliche mit Stacheln besetzte Dickköpfe aus, und durch ihre, gleich dem Stöhr, mit einer Reihe dorniger Schilder gepanzerten Leiber: eine Körperform, die schon auf den satirisch-stachligen Lyrismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. hinweist, dessen journalistischen Vorboten die „literarische Peitsche" (Frusta Letteraria[1]) des Giuseppe Baretti[2]) bedeutet, und dessen Pegasus-Striegel,

1) Milano 1838. Voll. II. — 2) Zu Turin 1719 geboren. Entfloh als 16jähriger Jüngling dem elterlichen Hause und der väterlichen Frusta, die aber keine literarische war, sondern eine vom gewöhnlichen Schlage. Der junge Giuseppe lief in Einem Strich von Turin zu seinem Onkel nach Guastalla, wo er eine Zeitlang als Comtoir-Schreiber in einer Handlung beschäftigt war. Von da begab er sich nach Venedig, lernte hier den Grafen Gasparo Gozzi und andere Gelehrte kennen. In Mailand wurde Baretti mit Passeroni und Parini bekannt. Es war ihm bestimmt, ein beständiges Wanderleben zu führen, oder, wie sein Biograph, Custodi, sich ausdrückt: ein „Zigeunerleben" (errante e zingaresca). Bald hielt er sich in Turin, bald in Mailand, bald in Venedig auf. In diese Zeit fallen Baretti's „anmuthige" oder leichte Poesien, die so allgemein ansprachen, dass ihn Quadrio den „Lasca unserer Zeit" nennt („il Lasca de' nostri tempi", vgl. Gesch. d. Dram. IV. S. 723 f.). In Mailand gab er eine Uebersetzung von P. Corneille's Tragödien heraus. Baretti bezeichnet diese Uebersetzung selbst als „äusserst abgeschmackt und marklos" (molto insipida e snervata).

Im Winter des Jahres 1751 verliess Baretti sein Vaterland und ging nach London, wo er durch Unterricht in der italienischen Sprache sich eine leidliche Existenz verschaffte. Grossen Ruf erwarb ihm sein englisch-italienisches Wörterbuch, das er 1760 in London, kurz vor seiner Rückkehr ins Vaterland, herausgab. Er nahm den Rückweg nach Turin über Portugal, Spanien und Frankreich. Wir finden ihn bald wieder in Mailand, wo er an der Veröffentlichung seiner Reisebriefe durch ein Verbot des Grafen

Kothurn-Schuhriegel, und höchst heilsamen pegasëischen Kantschu-Steigbügel für dickfelliges Tyrannenleder Alfieri's „Sati-

---

Firmian, Gouverneurs von Mailand, und gepriesenen Mäcens und Beschützers von Gelehrten, verhindert ward. Baretti zog sich vor dieser Gönnerschaft ehrerbietigst nach Venedig zurück, um hier unter den Auspicien des, wie er glaubte, minder druckscheuen Löwen von St. Marco die berüchtigtste seiner Schriften, die Frusta letteraria, erscheinen zu lassen. Aber der Löwe von St. Marco machte zu der litterarischen Geissel ein Gesicht, wie Graf Firmian zu den Reisebriefen; legte Beschlag auf die „Peitsche“ mit der Tatze — wesshalb? Weil sie den Bembo, einen venezianischen Nobile, als ärmlichen Poeten zu geisseln gewagt hatte, zweihundert Jahre nach Bembo's Tod! Dem Mäcenaten-Rachen Firmian's entflohen, fiel der Bembomastix dem Löwen von St. Marco in die Klauen. Aus diesen befreite ihn der englische Löwe, der sich von der Pressfreiheit am Barte zupfen lässt, und dabei ruhig einnickt, als ginge sie ihm um den Bart. Er findet sein Behagen daran, wie der schlummernde Kater am Ohrenkrauen. Selbst den italienischen Messerstich sah der englische Löwe dem Baretti durch die Klauen, als dieser während seines zweiten Aufenthalts in London, sich gegen einen nächtlichen Anfall von liederlichen Dirnen und Strolchen mit seiner guten italienischen Messerklinge zur Wehr setzte und einen der Strolche lebensgefährlich verwundete. Vor Gericht führte Baretti selbst seine Sache mit solcher Würde und Festigkeit, dass er von der Jury freigesprochen wurde. Der englisch-amerikanische Krieg brachte unsern Geissel- und Messerschwinger in eine noch schlimmere Klemme, als Mäcen Firmian, als der Löwe von St. Marco, und als das Nachtgesindel von London ihn gebracht hatte. Ohne die 80 Pfd. Sterling, die ihm der König von England als Jahrgeld anwies, hätte Baretti am Hungertuche nagen müssen. Davor durch die 80 Pfd. geschützt — bewährtere Mäcene solche 80 Pfd., als 80 Firmiane — lebte Giuseppe Baretti ruhig und sorgenfrei in London, bis er gar keinen Beschützer mehr brauchte, bis nämlich der grösste aller Mäcene, der Tod, ihm eine ewige Lebensrente aussetzte, und ihn im Jahre 1789 in London für alle Ewigkeit versorgte: in dem Jahre, wo die französische Revolution die von Baretti geerbte Frusta nebst Messerklinge, von noch ganz andern Dimensionen und Tragweiten, zu schwingen begann. Nun kam auch dem Löwen von St. Marco die an Baretti's Frusta verübte Unbill heim; nun auch denen Firmianen ihr Schauder vor der Druckerschwärze. Und das Aufräumen unter den Nachtdirnen und Tagdieben aller Herren und Länder! Baretti's satirische Geissel schwebte eben wie ein Komet über dem 18. Jahrh. und schwebte grade als literarische Geissel darüber, als Wahrzeichen des durchgängigen Charakters, Geistes und Genius des 18. Jahrh., eines wesentlich satirischen, kritischen, polemischen, revolutionären Geistes. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts regte sich die Tendenz der „Frusta“ als civilisatorische Idee in der Peit-

sche, in den Rohrstöcken grosser Potentaten; in der Knute Peters I. z. B. der eigenhändig seinem Liebling, Freund und Minister, Menzikoff, seine Culturprincipien einpeitschte. Ferner in dem Rohrstock des Preussenkönigs Friedrich Wilhelm I., dessen Erziehungsmethode noch ab und zu der weltberühmte Krückenstock des grossen Friedrich in Schwung setzte. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. nahm das Volk selbst die Frusta in die Hand, in Gestalt der französischen Revolution und mit der Wirkung einer alles umwälzenden, den Dogmatismus des Staatswesens nivellirenden Kritik; wie der philosophische Dogmatismus in Kant's, des „Alles zermalmenden", Kritik der reinen Vernunft; wie der ästhetische Dogmatismus in Lessing's, den Zopf der französischen Poetik mit der Wurzel ausreissender dramaturgischen Kritik; wie in Friedrichs des Grossen strategischer Kritik der Dogmatismus der Antichambre-, der Beichtväter- und Maitressen-Kriege, der Successionskriege, jener dynastischen Kriege der schmutzigen, in Völker-Blutlauge gesäuberten Boudoir- und Familienwäsche, seine Frusta, seine Zuchtpeitsche, seine geisselnde Kritik, fand. Die Catinat, Villars, Berwick, und selbst das grösste taktische Genie der Franzosen: Turenne, sie waren bei allen ihren musterhaften strategischen Schachzügen, inbetracht der kleinen Zwecke, Beweggründe und Ziele einer dynastischen Cabinetspolitik, doch nur die Feldherren einer Windel-Kriegführung; doch nur die Helden der Caca-de-Dauphin-Campagnen. Ja der Siegesruhm der beiden glänzendsten Schlachtenlieferer des Jahrh. vor Friedrich dem Grossen, der Siegeslorbeer eines Prinz Eugen, eines Marlborough, auch er trug jene Farbe der dynastischen Hofkanzlei- und Hoflakaien-Kriege, die an der Altweiberpolitik des deutschen Reichs das Schmachregiment ihrer Maintenons und Pompadours zu erfahren und zu empfinden hatten. Friedrich der Grosse war der erste Kriegsfürst und Feldherr des Jahrhunderts, der für National- und Culturideen Schlachten schlug.

Die literarische Geissel des 18. Jahrh. war aber auch eine Jesuitengeissel, die unter den Vätern aufräumte, wie Mephistopheles' Besen unter den Töpfen in der Hexenküche, bis die Hexe selber mitsammt der Küche am 21. Juli 1773 der Teufel holte. Wenn im 17. Jahrh. dem Jesuitenthum der blutbethaute, durch Völker- und Königsblut befruchtete Waizen blühte, dessen 100jähriges Jubiläum sie unter dem Ordensgeneral Vitelleschi 1640 mit grossem Gepränge feierten: so war die literarische Kritik des 18. Jahrh. die an Baretti's Messerklinge gedengelte Sense, womit diese den blutgetränkten Waizen niedermähte; so war Baretti's von Voltaire und seinen Encyklopädisten geschwungene, mit Blaise Pascal's ironischen Hecheln und Stacheln bewehrte literarische Geissel die Dreschpeitsche, die aus den Garben der Jesuitischen Handelsgesellschaften und Nabob-Missionäre die Goldkörner herausschlug, und die Garben zu leeren Strohbündeln drosch. Späterhin erstanden die Strohbündel wieder und erhoben sich als die Garben in Joseph's Traum, um sich, wie diese, nicht bloss vor Joseph — Joseph II. nämlich — sondern auch vor dem Ketzer, Friedrich II., zu bücken und zu beugen. Es war aber nur eine geträumte Auferstehung

eben und visionäre Wiedererweckung. Selbst als die Strohbündel nochmals in geschlossenen Reihen vorrückten, erwiesen sie sich bei Licht besehen, — dem nicht wieder unter den Scheffel des 16. und 17. Jahrh. zu stellenden Lichte der Aufklärungs-Kritik des 18. Jahrh., — als eben so viele Strohmänner mit strohernen Schilden, die froh seyn konnten, wenn ihnen die weltliche Macht nur jenes für Stroh-Moloche lebensgefährlichste Licht vom Leibe hielt. Nun sind und bleiben sie, dank den literarischen Dreschgeisseln des 18. Jahrh., blosse Schreckpuppen hinter den spanischen Wänden geistesschwacher Fürsten und strohköpfiger Minister. Solchergestalt mähte die satirische Schnitterklinge des 18. Jahrh. in den verschiedensten Formen: als kritisch-polemische Schneide; als Kriegsschwert, glänzend im Sternenschimmer von „Friedrich's Ehre"; als nimmermüdes Fallbeil, sogar auch als vaticanische von Clemens XIV. geschleuderte Blitzstrahl-Bulle; aber nicht mit „Unigenitus" und „Ausculta fili" dreinschlagend, sondern mit „Dominus ac Redemtor noster." Redemtor noster! Der vom jüdischen Tempel her die Blitzgeissel zu führen versteht, womit er, wie damals die Krämer, nun auch die Händler von Paraguay und Uruguay aus dem Tempel jagte. Redemtor noster — der die Welt nicht blos von den schwarzen Schaaren Belzebub's, der sie von den noch schwärzern des Loyola befreite. Pius VI. blies die erloschenen Kohlen mit der Bulle „Sollicitudo omnium" am 7. August 1814 wieder an. Was half's? Die künstliche Gluth verzehrte die todten Kohlen vollends zu Asche. Denn was Redemtor noster einmal ausgeblasen, das facht keine „Sollicitudo" mehr zu wahrem, wirkungsvollem, nachhaltigem Leben; das facht nur der Gottesathem des Völker-Erlösers selbst wieder an zu neuer, höherer Lebensentwickelung und Offenbarung. Aus jener fegefeurigen, am Jesuitenthum, am blinden Autoritätsglauben, am Dogmatismus in allen Formen und Richtungen vom polemischen Geiste des 18. Jahrh. vollzogenen Kritik und Negation sollen die positiven Gestaltungen des Völkerlebens sich noch erst hervorringen. Aus dem Fallbeil des vorzugsweis kritisch-negirenden 18. Jahrh. soll, gleichwie aus jenem, dem persischen Helden Schemschid entfallenen Beile der Granitbaum erwuchs, — soll noch erst der segenreiche Fruchtbaum positiver Heilsschöpfungen für das Staats- und Völkerleben entspriessen. Die Vernichtung des bösen Geistes der Massenknechtung und Ausbeutung zu Nutz und Frommen selbstsüchtiger Sonderinteressen, herrschsüchtiger Familien-, Standes-, Ordens- oder persönlicher Vorrechte, — die Vernichtung dieses in der Gesellschaft Jesu am mächtigsten verkörperten bösen Geistes musste der Stiftung der wirklichen, die ganze Menschheit umfassenden, vom göttlichen Geiste des Heilands erfüllten G e s e l l s c h a f t J e s u vorhergehen; vom Geiste der in allverbrüdernder Menschenliebe und Wohlfahrt vereinigten und freien Völker aller Stämme, aller Racen. Dieses positive Ergebniss aus der negirenden Kritik des 18. Jahrh. zu ziehen; die Inangriffnahme der Gründung einer solchen alle Völker umfassenden und befreienden Gesellschaft Jesu im Sinne seiner Sendung, seines Lebens, seines Beispiels, seiner Lehren — erscheint uns als die Aufgabe des 19. Jahrh. Der

ren"[1]) und Juvenalische Tragödien darstellen. Als Thierbändiger-Fuchtel schwingt die satirische Geissel Giamb. Casti noch am Schlusse des 18. Jahrhunderts in seinem bekannten Thier-Epos: „Gli Animali parlanti." Ist doch selbst Parini's gefeiertes und als „neue Poesie" begrüsstes satirisch-didaktisches Poem: die „Tageszeiten" nur der hüpfende Punkt im satirischen Lyrismus der italienischen Poesie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., welcher, im 19. zum Schwert- und Sägefisch ausgewachsen, der Schiffsmannschaft unter österreichischer Flagge jenen leckern Wachtelregen eintränken wird, indem er mit dem Schwertschnabel der Leopardi-Lyrik dem unter österreichischer Flagge segelnden Staatsschiffe die tödtlichsten Lecke bohrt.

In die Sprache des genannten italienischen Kritikers, des Cesare Cantù, entbildlicht, löst sich unser ichthyologisches Gleichniss in folgende verständige Betrachtungen auf. Cantù bespricht zunächst die lyrischen Dichtungen, welche in der Lombardei, in der ersten Hälfte des 18. Jahrh., vor Abate Parini[2]) (1729—

---

hier nur andeutungsweise, in einer Anmerkung und im Vorbeigehen bezeichnete Unterscheidungscharakter des vorigen und gegenwärtigen Jahrhunderts ist die Magnetnadel, die uns auf unserer dramaturgischen Weltumseglung begleitet.

1) Opere Postume di Vittorio Alfieri, Brescia 1810. Vol. XXI. Satire. — 2) Il Mattino, il Mezzogiorno, il Vespro e la Notte Flor. 1818. — L' Abate Parini e La Lombardia nel secolo passato, studj di Cesare Cantù. Milano 1854. pp. 299 ff. Parini (Giuseppe) geb. 1729 zu Bosizio im Mailändischen, war wie die meisten dieser italienischen Literatoren und Poeten des 18. Jahrh. Weltgeistlicher. Er beschäftigte sich zuerst mit Rechtsstudien. Im Jahre 1752 liess er anakreontische Poesien erscheinen. Parini war Mitglied der Accademia de' Trasformati zu Mailand und der Arcadia in Rom. In den Familien Boromeo und Serbelloni versah er Hauslehrerstelle. Späterhin übertrug ihm Graf Firmian, Gouverneur von Mailand unter Maria Theresia, und eifriger Mäcen der Gelehrten, die Redaction der „Mailänder Zeitung"; dann den Lehrstuhl der schönen Wissenschaften und Beredtsamkeit. Nach Graf Firmian's Tode war Maria Beatrix von Este, Gemahlin des Erzherzogs Ferdinand, Gouverneurs von Mailand, Parini's besondere Gönnerin. Bonaparte ernannte ihn zu einem der Municipaloffiziere von Mailand. Parini starb 1799. In seiner Ode („La tempestà" z. B. „La musica", „La Necessità") bewährte sich Parini auch als schätzenswerther Lyriker. Eine Festoper Ascanio in Alba ist, so viel uns bekannt, sein einziges dramatisches Product. Seine „Tageszeiten"

1799), mit dem eine neue satirische Poesie für Italien beginnt, auftauchten. Nicht die unsterbliche Kunst, sagt Cantù, suchten diese Dichter in dem Sänger der Laura, sondern Gedanken und marklose Reinheit[1]) mit dem Anschein der Classicität, aber nicht dem Wesen. Bei Dem und Jenem findest du ein sauberes Wortgepräge, melodische Wendungen, selbst Adel und Harmonie des Verses; niemals aber Leidenschaft; nicht jene von Herz zu Herzen strömende Beredtsamkeit. An Stelle des Pathetischen und Erhabenen findest du wässrige Schalheit[2]), erzeugt vom Mangel reiflicher Durchdenkung des Gegenstandes und dem Behagen, im gewohnten Fahrwasser zu plätschern. Das Epigramm, das Madrigal, bildeten die Grundzüge solcher Dichtungsweise, die zwischen der Geziertheit — dieser Hyperbel, geringhaltiger Geister, — und der Hyperbel, — dieser Ziererei schöner Geister, — die aber keine Dichter sind, hin- und herschwankt."[3]) Naturgeschichtlich ausgedrückt: die Kehl- und Bauchflossen bildeten die lyrischen Schwingen dieser fliegenden Häringe, Seehähne und Wachteln. „Mit dem Ehrgeiz des Reimes und der Phrase, und indem sie die natürliche Bezeichnung der Dinge vermieden, brachten sie es nur

---

(Mattino etc.) sind vorzugsweise gegen den entarteten lombardischen Adel „i lombardi Sardanapali" gerichtet. Alfieri nannte daher Parini „den ersten Maler der junkerlichen Lebensweise" (Primo pittore del Signoril costume). Ein Duca de Belgioso, der sich in einem Portrait des Mattino getroffen fühlte, liess Parini von seinen Leuten so misshandeln, dass der Dichter der Tageszeiten für sein Lebtag lahm blieb. Eine edle Rache, die uns beweist, wie gerecht Parini's Satire war, und wie gut das Portrait des Herzogs getroffen. Parini's sämmtliche Werke (Opere) erschienen Mil. 1801, 1804 in 6 Voll. 8. Der Charakter von Parini's Satire ist eine pikante Mischung bittersüssen Reizes. Sie flösst Juvenal's ätzende Schärfe in das verdorbene Blut mit Horazen's feinem Stachel; doch mehr mit der einschmeichelnden Ironie des Erasmus als mit dem epikuräisch-skeptischen Lakonismus des Venusinischen, vom Verderbniss, das er verspottet, selbst schon angesteckten und seinen eigenen Hautkitzel juckenden Satyrikers. Von Lucian's Götter und Menschen wie mit spielerischer Natterzunge vergiftender Ironie unterscheidet sich Parini's Satire durch ihren sittlich-religiösen Kern.

1) — i pensieri e la evirata purità p. 18. — 2) Fatuità. — 3) L' epigramma, il madrigali, erano il fondo di quel comporre, palleggiato trà l' affettazione ch' è l' iperbole degli ingegni meschini, e l' iperbole ch' è l' affettazione degli ingegni belli ma non poetici. p. 19.

zu erzwungenen Faseleien, zu einer platten Geschwätzigkeit und falschen Eleganz. Ihre Kunst bestand darin, einen Gedanken nach allen möglichen Seiten zu drehen und zu wenden; Schwierigkeiten dadurch zu überwinden, dass sie in trivialer und unzierlicher Weise das schilderten, was keiner Schilderung bedarf[1]); dass

1) Wie z. B. Girolamo Baruffaldi, der in seinen „Bacchanalien" (I Baccanali, sec. ed. Bologna 1758) über Gegenstände bacchisch schwärmt, als ob Bacchus' Triumphwagen von Milchhunden, nicht von Panthern gezogen würde. So besingt er eine deutsche, 1714 im Corso zu Ferrara zum erstenmal erschienene Modekutsche, „Lo Swimero" (Baccanale II.) genannt, von der schwimmenden Bewegung, in die ihr Schaukeln versetzte. Baruffaldi erklärt: „da questa velocità (Schnelligkeit) guadagnò il nome di Swimero che „veloce" appunto nel linguaggio tedesco significa (p. 19). „Die Opferung der Mücke" (Il sacrifizio della Zanzaca) ist Gegenstand des IV. Baccanale, vorgelesen vom Dichter in der Accademia degli Intrepidi zu Ferrara 1717. Die Mücke wird zur Strafe, dass sie eine Schöne gestochen, im Tempel vom Opferpriester auf dem Altar buchstäblich geschlachtet, und dann zu Asche verbrannt. Ein Jahr später 1718 las Baruffaldi in gedachter Akademie der „Unerschrocknen" ein anderes Baccanale vor, das eine „Schlittenfahrt" (Le Slitte) besingt. Das Eigenthümlichste ist seine Dithyrambe, La Tabaccheide Ditirambo, Ferrara 1714, die den Tabak verherrlicht, den Schnupftabak insbesondere (che si fiuta pel naso). Dieser Ditirambo zählt nicht weniger als 2050 Verse, kurze und lange, und schliesst mit einem Schnupfniesen sämmtlicher Sterne:

Oimè oimè! Le stelle fiutano
E stornutano,
E par che crollino,
E par che caggiano
Dal sommo al fondo.
Oimè questo è 'l finimondo.

Ein Ditirambo! Mänaden, statt der Schellenpauke Schnupftabaksdosen schwingend, und Prisen anbietend dem Bacchus, und zwischendurch Evoe niesend! Faune und Satyrn, langstielige Tabackspfeifen als Thyrsusse in der Hand, und bekränzt mit Tabacksblättern! G. Baruffaldi, 1675 zu Ferrara geboren, trat 1700 in den geistlichen Stand, und starb als Erzpriester 1735. Eine biographische Skizze über ihn giebt Mazzucchelli. Baruffaldi's drei Tragedie: Ezzelino in versi sciolti, La Deifobe, beide Ven. 1721 gedr., und die Tragedia Statira erklärt unsere Geschichte im voraus für starken Taback, und hängt sie durchräuchert von Baruffaldi's Ditirambo: die Tabakide, in den Schornstein.

sie ein marktläufiges und widriges Sujet poetisch zu erheben meinten, wenn sie es mit dem Klingklang tönender Worte und flacher Belehrungen aufputzten" ... „Das Schwülstige, Gedunsene war an der Tagesordnung. Berneskische „Capitoli", für Hochzeiten, Nonneneinkleidungen und ähnliche Veranlassungen gedichtet[1]) ... Jeder hochherzige Gedanke, ja selbst energische Auswüchse fehlen jener Hämlingspoesie" (Ogni spirito genoroso e fin gli energici difetti mancano a quell' eunuca poesia). — „Diese verfl— neumodischen Rackers schreiben, als ob ganz Italien eine Galeere und seine Bewohner eben so viele Sklaven wären", wettert der eben genannte Giuseppe Baretti[2]), der unter dem Pseudonym, Aristarco Scannabue („Aristarchus Ochsenschinder") seiner Namensmaske alle Ehre machte.

„Die Sonette des Francesco Maria Zanotti[3]), belehrt uns

---

1) Giov. Batt. Faggiuoli hat nicht weniger als 6 Bände 4. Rime piacevoli (Ferr. 1799) herausgegeben, deren jeder 40 „Capitoli" in Terzinen enthält von foliomässiger Länge, Ströme ausgiessend als „Widmungen", „Danksagungen" an hohe und höchste Herrschaften, „Bittgesuche", „Reisebeschreibungen", „Hochzeitgedichte" u. dgl. m. Dieser Dichter von sechs unbändigen Quartbänden „scherzhafter Reime" wird uns auch als siebenbändiger Dichter in schauerlicher Scherzhaftigkeit entgegentreten, jeder Band zu 5—6 Commedie, die keinen Spass verstehen. Doch überheben wir uns nicht allzusehr! Was würde Cesare Cantù sagen, wenn er von den Wolkenbrüchen nicht sowohl fliegender als fauler Häringe, und von dem Fischwachtelregen in der deutschen Literatur-Wüste der ersten Hälfte des 18. Jahrh., woran sich die deutsche Literaturkritik, wie die Juden in der arabischen Wüste an ihrem Wachtelregen, die Ekelseuche gegessen — was würde Cesare Cantù zu diesen Wolkenbrüchen sagen, wenn er von ihnen überschüttet würde, wie es uns noch vorbehalten bleibt, überschüttet und überschwemmt zu werden? Mit dem trostvollen Unterschiede freilich, dass wir aus der Wüste der ersten Hälfte des 18. Jahrh. in die zweite Hälfte desselben, als in das gelobte Land unserer Literatur kommen werden, während alle andern Literaturvölker um jene Zeit ihr Canaan der schönen Literatur bereits mit dem Rücken besehen. — Giamb. Faggiuoli, Flor. 1660 geb., begleitete den Erzbischof von Seleucus, Santa Croce, nach Warschau (1690) und starb als Lieblingshofdichter des letzten Mediceer's, Gaston, 1742 im Alter von 83 Jahren. — 2) Lett. ined. „Cotesti modernacci maledetti scrivono come se tutta Italia fosse una galera, e tutti i suoi abitanti tanti schiavi." — 3) Geb. Bologna 1692. Eifriger Anhänger des Petrarca. Als Professor der Philosophie in

Cantù weiter — wurden den besten beigezählt, da sie doch kaum zu den zweitbesten gerechnet werden können. Aehnlich wie Manfredi[1]) besass Zanotti einen Fond von Gelehrsamkeit, der den gleichzeitigen Poeten fehlte. Wer fragt mehr nach dem Genueser Richeri, dessen erhabene Magniloquenz seinerzeit gerühmt und gepriesen wurde? Oder nach den Pastoralen des Grafen Pompei[2]),

Bologna (1718) trug er die Systeme des Cartesius und Newton vor. 1731 wurde Zanotti zum Bibliothekar der Bologneser Accademia del Instituto ernannt. 1750 liess ihn Papst Benedict XIV. (Lambertini) nach Rom kommen, wo er bei Gelegenheit einer feierlichen mit besonderem Pomp auf dem Capitol abgehaltenen Sitzung der Akademie eine Lobrede auf die schönen Künste hielt, die allgemein bewundert wurde. Nach seiner Rückkehr veröffentlichte Zanotti seine drei Dialoge „Sulla forza viva"; die Schrift „Delle forze centrali", ferner eine Moralphilosophie (Filosofia morale) und eine Poetica. Er starb als Präsident des Institutes 1777.

1) Eustachio Manfredi, in Bologna 1674 geboren. Ausgezeichnet als Rechtsgelehrter, Mathematiker und Philosoph. Seine Canzone, worin er seinen untröstlichen Schmerz über die Schleiernahme der schönen Giulia Vanda ausströmte, für die er petrarchisch glühte, erwarb ihm den Ruf eines grossen Dichters, der wohl verdiente, als Flügelmann jener von Cantù gemusterten Pygmäen-Compagnie voranzuschreiten. Zum Professor der Mathematik an der Universität von Bologna ernannt, gab er die in seiner Fachwissenschaft berufenen „Effemeridi" heraus. Die darin verzeichneten Mond-, Sonnen- und Jupitertrabanten-Finsternisse sind zugleich totale Finsternisse seiner Canzonen und Sonette, den Dante'schen Nerv nicht ausgenommen, den Manfredi in seinen Poesien mit der Zierlichkeit des Petrarca verbunden haben soll, wie der Cavaliere Abate Giuseppe Maffei (Stor. della Letterat. ital. etc. Milano 1824. Vol. III. p. 207) entdeckt hat. Wer jetzt einen Blick auf diese Sonette, auf diese Canzonen wirft, muss glauben, Manfredi sey nur ihretwillen 1704 zum Generalintendanten oder Oberaufseher aller Gewässer im Bolognesischen (sopraintendente alle aque del Bolognese) ernannt worden. Eustachio Manfredi, der als Gelehrter um Kopfeslänge den Dichter überragte, starb 1738. Sein Leben beschrieb Giov. Pietro Zanotti (Vita del Manfredi), nicht mit dem oben erwähnten Lyriker Franc. Maria Zanotti zu verwechseln. — 2) Girolamo Pompei (geb. 1731 zu Verona starb 1780). Ausser Canzoni, Pastorali, darunter Uebersetzungen aus Theokrit und Moschos, gab er die Lebensbeschreibungen des Plutarch in italienischer Uebersetzung heraus. Zu unserm Jammer auch zwei Tragödien: Ipermnestra und Callistene. Ven. 1763. Der Darstellerin der Titelrollen, Marianna Malespina, die den Dichter vom Theater abgeschreckt haben soll, wird unsere Geschichte für diesen heilsamen Schrecken die Hälfte der aus Cypressenzweigen, den symbolischen Reisern des

den man mit Theokrit und Virgil verglich? ... In Wien lebte Conte Daniele Florio aus Udine[1]), der alle an diesem Hofe sich ereignenden Vorfälle besang, in der Zuversicht, mit Metastasio die Unsterblichkeit zu theilen. In Wien Clemente Bondi[2]), der trotz seiner nervlosen Leichtfertigkeit sich mit unserem Parini zu messen wagte, und von seinem Jahrhundert als ein Metastasio betrachtet wurde. In Wien Aurelio Bertóla[3]), der die Kunst verstand, mit Zierlichkeit obscön zu schreiben."

„Paolo Rolli, Sprachmeister am Londoner Hofe[4]), schrieb

Schweigens, geflochtenen Krone reichen, die wir auf das Grab des abgeschreckten Tragikers Conte Girolamo Pompei niederzulegen gedenken.

1) Geb. 1710, † 1789. Seine Poesie sacre erschienen Udine 1777 in 2 Voll. 4. — 2) Geb. 1742 zu Mezzano im Parmesanischen. War Jesuit und zog sich durch eine allegorische an den Grafen Gossi gerichtete Canzone, welche die Aufhebung des Jesuitenordens durch ein scheiterndes Schiff verbildlichte, das Clemens XIV. (Ganganelli) lenkt, Verfolgung und Verbannung zu. Er starb in Wien als Privatbibliothekar der Erzherzogin Marie Beatrice d'Este 1821, und wurde in derselben Kirche begraben, wo Metastasio's Knochen ruhen. — 3) Aurelio Giorgio Bertóla (geb. zu Rimini 1753, starb in Rom 1798). Bewunderer Gessner's und Uebersetzer einiger seiner Idyllen. Er selbst schrieb zierlich süsse ländliche Gedichte, anmuthige Fabeln, die selbst die des Pignotti, des besten italienischen Fabeldichters, an Einfachheit und Grazie, und die gehalt- und sinnreichen des Gherando de' Rossi an Natürlichkeit übertrafen. (Vgl. Joh. Chr. Dreysig, ein deutscher Auszug aus Georg Bertola's und Johann Gerh. Rossi's italienischen Fabeln. Halle u. Leipzig 1803. 8). Daneben schrieb aber Aurelio G. Bertóla auch schlüpfrige Sächelchen. Von seinen auf den Tod Clemens XIV. gedichteten Notte Clementine erschien eine deutsche Uebersetzung: Berl. u. Stettin 1779. 8. Ausser einer Geschichte der Philosophie schrieb Bertola auch noch einen Versuch über die deutsche Poesie. Neapel 1779. 8. — 4) Geb. zu Rom 1687. Sein Vater war aus der Franche-Comté; sein Lehrer der berühmte, uns schon als solcher bekannte Aesthetiker und Literat, auch Dichter, aber invita Minerva, Gianvincenzo Gravina (s. Gesch. d. Drama IV. S. 652 N. 3. V. S. 304). Die ersten Proben poetischer Begabung legte Paoli Rolli in der Academia dell' Arcadia ab, zu deren Stiftern sein Lehrer Gravina gehörte. Rolli begleitete den gelehrten Reisenden Mylord Steers Sembuck nach England, durch dessen Empfehlung er als Lehrer der toscanischen Sprache bei den Prinzen und Prinzessinnen König Georg's II. angestellt ward. Rolli wurde bald der englischen Sprache in solchem Grade mächtig, dass er mehrere Dramen für

ansprechend leere Poesien, von einem musikalischen Wohllaut, der das Ohr kitzelt, aber nicht ans Herz dringt, selbst wenn er die Sehnsucht nach der Heimath besingt.“ ...

„Die Akademien der „Beschäftigten“ (Occupati), der „Müssigen“ (Cessanti), der „Augenscheinlichen“ (Apparenti), der „Hypochondrischen“ (Ipocondriaci), der „Gottbegeisterten“ — und so viele andere (in Bologna gab es allein deren 13) versammelten sich, um Reden und Poesie anzuhören, lediglich zu dem Zwecke verfertigt, um angehört zu werden. ... Die gesammte Accademia de' Trasformati (der Umgewandelten) beweinte in Versen den Tod der Katze eines ihrer Mitglieder, des Balistreri.“ Eine andere war untröstlich über den Tod des Hundes Pippo aus Vicenza, und heulte auf dessen Grab in corpore, wie ein Hund auf dem Grabe seines Herrn. „Auf den Tod der Katze eines Malers aus Mondovi erschien im Druck eine ‘Micceide’ (Miseide) im Jahre 1780.“ ... „Die Triumphe des Capitols blieben einer noch niedrigern Abart von Poesie vorbehalten: der Poesie der Improvisatoren: einer Corilla Olimpica, eines Perfetti, dem man

---

das londoner Theater schreiben konnte, die ihm eine reiche Einnahme abwarfen. Er übersetzte auch Milton's „Verlorenes Paradies.“ Ausserdem die Bucolica des Virgil, den Anakreon, die Atalie und Ester von Racine. Mit Voltaire wurde Rolli in eine literarische Fehde, aus Anlass von dessen Schrift über die epische Poesie, verwickelt. Rolli kämpfte mit derselben Tapferkeit für die Ehre Homer's und Virgil's wie für die des Tasso und Milton, deren Lorbeern der Dichter der Henriade „begrinste.“ 1747 kehrte Paolo Rolli nach Italien zurück, wählte Todi (im römischen Gebiet) zu seinem Aufenthalte, wo er in abgeschlossener Einsamkeit den Studien oblag, bis ihn ein heftiger mehrere Monate anhaltender Kopfschmerz den literarischen und poetischen Arbeiten entriss, der ihn 1765 hinraffte. In der Ode nahm sich Rolli den Horaz, in der Elegie den Tibull, in den ihm eigenthümlichen „Endecasillabi“ (Terzinen, deren Mittelvers durchweg reimlos bleibt) den Catull zum Muster. Ausser den genannten Dichtungsarten und Uebersetzungen von Virgil's Bucolica, Anakreons Oden, finden wir in dem uns vorliegenden Bändchen seiner Poesien: Sonette, Cantate, Canzonette, dramatische Eklogen (Egloga Drammatica), eine biblische Pastorale, deren Held der junge David (L' Eroe Pastore, Melodramma Sacro, in drei Acten), und ein gleichfalls dreiactiges Melodramma, Teti e Peleo. In Rolli's lyrischen Poesien ist eine Charakterverwandtschaft mit unsern bessern Lyrikern, von J. P. Uz bis J. G. Jacobi, nicht zu verkennen.

12 Themata zugleich über wissenschaftliche Gegenstände aufgab", die er aus dem Stegreif in schwungvolle Verse brachte.[1])

„Innocenzo Frugoni, der Genuese[2]), gefiel sich darin, als parmesanischer Hofdichter und Secretair der Akademie der schönen Künste, alle Vorkommnisse an dem kleinen und prunkhaften Hofe von Parma zu besingen und die Schauspiele daselbst zu leiten. Ein schnellfingriges, leichtfertiges Talent, guter Colorist, aber ohne alle Zeichnung — jeder Inspiration fremd, selbst in der Liebe, im Zorn; ein Dichter auf Bestellung und Commando, und so hohlschallend, wie das Beifallgeräusch der Hofwelt", das hohle Echo seiner Poesie. „Emphatisch und ohne alles Feingefühl stopft Frugoni mit schwülstigen Gemeinplätzen und mythologischen Phantasieen Hochzeitsgedichte, Sonette auf Cana-

1) Goldoni hält diesem berühmten Improvisator, den er in Siena hörte, eine begeisterte Lobrede: „Perfetti war ein Petrarca, ein Milton, ein Rousseau; kurzum er schien mir Pindar selbst" (Mem. I. c. 48). Auf den Improvisator Antonio Zucchi wurden Münzen geschlagen. Der Neapolitaner Gasparo Mollo improvisirte in lateinischer Sprache, wie auch Gagliuffi. — 2) Carlo Innoc. Frugoni, 1692 in Genua geboren, wurde, als „jüngerer Sohn", im Alter von 15 Jahren mit Teufelsgewalt in die Priesterkutte gesteckt, wie er selbst klagt. Er lehrte als Professor der schönen Wissenschaften auf den Universitäten von Brescia, Bologna, Genua und Rom. Späterhin lebte er am Hofe zu Parma, von den Farnesen, dann von den Bourbonischen Dynasten begünstigt. Berühmt war seine Ode auf die Einnahme von Oran durch die Spanier. Sie glüht von dem Feuer jenes Zauberwaldes, das vor Rinaldo's Schwert, wie Frugoni's lyrisches Feuer vor dem kritischen Messer, augenblicklich erlosch. Eine hohlere Phrasentrompete, als Frugoni, hat die italienische Gelegenheitspoesie nicht aufzuweisen. Er schuf ein eigenes Genre, nach ihm „Frugonerie" genannt, eine Schwallrednerei, die einen trivialen Gedanken zu einem Schaumberge von Reimen und Versen peitscht, der in Nichts zerquirlt. Dafür peitschte ihn selbst Giuseppe Baretti mit seiner „Frusta letteraria" zunichte. Für Frugoni und seine Nachahmer ist die Reimklingel die Maulеselschelle, die ein Klümpchen Schnee zur donnernden Lavine wälzt. Sismondi bewundert Frugoni's Gedichte in reimlosen Hendecasillabi (verso sciolto) aufs höchste: „C'est surtout dans le vers blanc, ou sciolto, qu'il surpasse tous ses dévanciers, par la noblesse de l' expression l'éloquence du mouvement que l'entraîne, la hauteur de la poésie. (De la Littér. du Midi etc. Paris 1813. t. II. Ch. XVII, p. 299). Die „hauteur de la poésie" bedeutet hier eine zum Schaumberg von „vers blancs" gepeitschte Sahne. Frugoni starb 1768.



rienvögel, Schoosshündchen u. dgl. aus."[1]) ... „Der veneziani-sche Graf Algarotti[2]), Algarotulus comptulus, führte ein Leben voller Triumphe in und ausser Italien. Er schrieb über Alles und Jedes, und Alles und Jedes unfertig, leichthin, dilettantisch; stets aufgeputzt und geschniegelt, mit Schminke und Schönheitspflästerchen[3]), Neologismen und Unziemlichkeiten mit anspruchs-

---

1) Con enfasi, mai con delicatezza, di zeppe e luoghi comuni e fantasie mitologiche farcisce carmi per nozze, per canarini e cagnolette. ... — 2) Francesco Algarotti geb. zu Venedig 1712 in demselben Jahre mit Friedrich d. Gr. und durch diesen bekannter, als durch seine Werke und Verdienste, wie etwa eines der Windspiele als Lieblingshündchen des grossen Königs auf die Nachwelt kam. Algarotti, der Sohn eines reichen Kaufmanns, begann seine Studien im Collegio Nazzareno zu Rom und beendigte sie in Bologna unter Eustachio Manfredi und Francesco Zanotti. Im 21. Jahre ging er nach Paris wo er den Neutonianismo per le Dame (Das Newton'sche System für Frauen) herausgab. Von Paris begab er sich nach Baden und von da mit Mylord Baltimore nach Petersburg. Die Frucht dieser Reise waren seine „Briefe über Russland" (Lettere sulla Russia). In Preussen lernte er Friedrich, damals Kronprinz, kennen, der ihn, nach seiner Thronbesteigung, durch ein eigenes Handschreiben an seinen Hof entbot. Graf, Ritter, Kammerherr waren die äusserlichen Zeichen von des grossen Königs Gnade, in deren vollem Lichte der gelehrte Vielwisser und Schöngeist wandelte. Nur konnte sie ihm die Engbrüstigkeit nicht ausweiten, und für das Einathmen der deutschen Luft befähigen, der sein schmächtiger Brustkasten und dessen den Fittigen seines Genius entsprechende Lungenflügel im Mai 1764 erlagen, trotz der Luft von Pisa, die ihren Balsam an den Nachwirkungen der deutschen Luft verlor. Seine von ihm selbst verfasste Grabschrift lautete: „Algarotus sed non omnis": „Algarotus, doch nicht der Ganze", im abgebrochenen lapidarischen Leichensteinstyl, hinzielend auf Horazens: „Non omnis moriar, multaque pars mei Vitabit Libitinam: „Sterben werd' ich nicht ganz, Vieles wird von mir einst Libitinen (der Todesgöttin) entfliehn" (Od. L. III. XXX.) „Non omnis" — ohne Friedrich hätte die Nachwelt Algarotti's „parola tronca" sein dem Grabe des Horaz vom Munde abgebrochenes Epitaph schwerlich ergänzt. Es steht auch nicht auf dem Grabmal, das Friedrich d. Gr. dem Algarotti im Campo Santo von Pisa setzen liess, sondern die von Friedrich beliebte Inschrift: Algarotto Ovidii aemulo, Newtonis discipulo, Federicus Rex: „Dem Algarotti, dem Nacheiferer des Ovid, dem Schüler Newton's. König Friedrich." Dieser Name allein ist Algarotti's Unsterblichkeitspatent; sein „Non omnis." — 3) Azzimato sempre e in fiocchi, col beletto e co' nei. Sein Pegasus glich einem mit Bändern und Quästchen und Büscheln (fiocchi) aufgeschmückten Pfingstesel.

vollen und alterthümlichen Redensarten zusammenkoppelnd und durcheinandermengend. Mit klaubender Tiftelei quälte er durch Satzumstellungen, verstümmelte Worte, tönende Phrasenfülle, rhythmische Halbverse, eine geleckte Symmetrie zurecht."[1]) ... Frugoni's, Algarotti's und Bettinelli's[2]) Gedichtchen (poemetti) erschienen in Einem Bändchen (1757), unter dem Titel: „Versi sciolti di tre eccellenti autori", „Reimlose Verse (Endecasillabi) dreier ausgezeichneter Schriftsteller." Der Herausgeber von Frugoni's Werken, Conte de la Torre[3]) erhebt dessen Poesien bis in den siebenten Himmel und schwärmt insbesondere für das Poem „die Taube" (der Venus), das Frugoni zur Feier der Geburt eines Sprösslings aus dem Hause Sanvitale dichtete. „Dieses Poem allein, ruft der begeisterte Herausgeber, würde hinreichen, um Frugoni den Poeten ersten Ranges beizuzählen, welche es verstanden, philosophische Gedanken in schöne Bilder einzukleiden und den Genuss an philosophischen Betrachtungen durch eine glänzende Sprache zu erhöhen." Demnach würde die italienische Poesie des 18. Jahrh. in Frugoni ihren Schiller feiern dürfen; einen Schiller der Windel-Lyrik, der Hochzeits-, Geburts- und Leichencarmina! „Was" — fragt unser italienischer Kritiker — „was vermögen die Frugoni und Genossen in Wahrheit aufzuzeigen? „scandirte Prosa; unvermeidliche Wiederkehr gezierter Phantasie-Schnörkel[4]), ähnlich den Figuren eines Kaleidoskop! Sie verwechseln Schwulst mit Feuer; das Gedunsene

1) Incastrando neologismi e improprietà accanto a frasi pretensive e arcaiche, con diligenzuccia stitica affettando trasposizioni, parole tronche, cadente sonore mediante emistichj poetici, lambiciata simmetria. ... — 2) Saverio Bettinelli geb. zu Mantua 1718. Trat schon als Jüngling in den Jesuitenorden; hielt auf verschiedenen Universitäten Italiens Vorträge über schöne Literatur, und schrieb Tragödien, die von den Alumnen der Jesuitenstifter dargestellt wurden, mit Ausschluss der Frauen. Unsere Leser und Wir, wir mischen uns unter die letztern und lassen uns mit Freuden in solcher Gesellschaft ausschliessen. Unter dieser Tragedia ward der 'Serse' (Xerxes), besonders der darin erscheinende Schatten des Amestri, gelobt. Für den Leser und uns ist das Verschwinden dieses Schattens sammt Tragödie Bettinelli's Meisterstück. Sein verdienstliches historisches Werk: Risorgimento d' Italia negli studj etc. kennen wir bereits, und haben es mehrfach angezogen. — 3) Paris 1779. 9 Voll. — 4) Fantasie smorfiose.

mit edler Würde; das Manierirte mit zierlicher Ausschmückung. Statt der Empfindung, lassen sie kindische Angelegenheiten und Vorkommnisse walten, geeignet, selbst grosse Gegenstände ins Jämmerliche herabzuziehen.[1]) Bei der Schilderung einer Vesuv-Eruption beschreibt Bettinelli umständlich die dadurch aufgestörten Rattennester. Und solche Poesien durften in den Schulen die Classiker verdrängen, und, in Gesellschaft des Petrarca allenfalls, als die einzig nachahmungswürdigen Muster gelten. Dichter, Geschichtschreiber, Redner, die Schöpfer und Bildner jeder Nationalliteratur, sie werden diese nimmermehr mit wahrer männlicher Beredtsamkeit nähren, wenn sie selbe nicht aus der Fülle des Herzens, aus den Schätzen der Phantasie, aus der Kraft des Denkens, aus dem Born innerster Ueberzeugung ableiten; aus dem Quellpunkt höchster Richtungen und Ziele entspringen lassen. In Ermangelung solcher Schöpferkraft geriethen Dichter, Geschichtschreiber und Redner jener Zeit gleicherweise ins seichte Fahrwasser einer schlaffen und abgeschmackten Schreibart, die sich dem Gedächtnisse nicht eingräbt und der Phantasie nicht einprägt. Kein Mensch liest sie mehr; denn kein Buch kostet mehr Mühe zu lesen, als eines, das dem Verfasser keine machte."[2])...

„Ein anderes Zeichen von Unselbständigkeit, Herumtasten und Schwanken bei den Unsrigen offenbart sich in ihrem schaarenweisen Nachtreten und Nachschwärmen, so oft Einer aus dem Tross jener Scribler sich erhob. Abate Chiari[3]), schmiert einen

---

1) Da immiserir anche i soggetti grandi. — 2) Perche troppa fatica costa il legger un libro che nessuna costò a chi lo compose. p. 28. — 3) Abate Pietro Chiari, geb. zu Brescia Anfang des 18. Jahrh. gest. 1787, als Hofpoet des Herzogs von Modena, schrieb ein Lehrgedicht La Filosofia per tutti in Martellianischen Versen (Alexandriner, so genannt vom ersten Einführer derselben in die italienische Poesie, dem Dramatiker Martelli, der uns noch die Ohren damit martelliren wird). Mit dem Ruhme eines alexandrinischen Didaktikers nicht zufrieden, goss Chiari aus der Wasserurne seiner italienischen Alexandriner auch 10 Bände Commedie in solchen Versen aus, so leicht und flink, „wie man einen Eimer Wasser ausgiesst", um Goethe's Gleichniss zu gebrauchen (Commedie in Versi del Ab. Pietro Chiari. Venez. 1756. 10 Octavbände) — die Commedie in Prosa und die Tragedie ungerechnet.

„Immer neue Güsse
Bringt er schnell herein,

luxurirenden Wust von widerwärtigem Plunder[1]), und, gleich auch hinter ihm her ein Schwall von moralisch-sentimentalen platten und albernen Romanzen. Den blutlosen Schemen jener „Drei Trefflichsten"[2]) stürzt auf dem Fusse eine Sündfluth von pomphafter Versi-Sciolti-Misere nach. Des Pindus und der Tempe überdrüssig, veröffentlicht Cesarotti[3]) kühnen Muthes den ge-

---

Ach! und hundert Flüsse
Stürzen auf mich ein!"

riefen die Venezianer, denen er in einem Jahrzehnt 60 Komödien vorführte. Komödien, Tragödien, Lehrgedichte, Romane („Die Lottospielerin", „Die geehrte Tänzerin" u. s. w.), philosophische Briefe. —

„Seh' ich über jede Schwelle
Doch schon Wasserströme laufen."

Goldoni geisselte den Chiari in seinen Komödien, und Carlo Gozzi bewarf Beide in seinem dramatischen Märchen von den „Drei Pomeranzen" (Trè Melarance) mit deren Schalen. Chiari starb 1788.

1) Scombicchera lussure. — 2) „Tre eccelenti": Frugoni, Algarotti und Bettinelli s. o. — 3) Melchiorre Cesarotti, geb. zu Padua 1730. Studirte im Seminar von Padua. Ein Zufall gab dem jungen Cesarotti den ersten Anstoss zu seinem dereinstigen Ruhme als Literator und Schöngeist: den Stoss nämlich, womit sein väterlicher Oheim, Franziscaner im Convent zu Padua, der, in Abwesenheit der Eltern, den Knaben überwachte, seinen geliebten kleinen Neffen, eines Tages, zur Strafe, ins Bibliothekzimmer des Convents hineinwarf. In dem Bücherverliess nährte den kleinen Melchiorre die Langeweile, die auch Goethe die Mutter der Musen nennt, mit der ersten Milch gedruckter Weisheit. Die vollsten Züge schlürfte er aus den ledernen Brüsten von Charron's Buch: „De la Sagesse." Strotzend von der schwarzen Milch der Bücherweisheit, glaubte sich Cesarotti zum Reformator der italienischen Literatur und Poesie berufen, deren Grundgebrechen er in der blinden Bewunderung und Nachahmung der Griechen und Römer erkannte. Sein erster Versuch, um der verirrten vaterländischen Literatur eine heilsame Geschmacksrichtung zu geben, war die Uebersetzung einiger Tragödien des Voltaire: Mahomed, Mort de César, Semiramis. Verdienstlicher als die Uebersetzung ist die Einleitung dazu: seine Poetik unter dem Titel: „Ueber das Vergnügen, das die Tragödie gewährt." In Venedig, wo er als Hauslehrer die Söhne der patrizischen Familie Grimani in den schönen Wissenschaften unterrichtete, lernte er durch den Engländer Charles Sackville Macpherson's 1762 erschienenen Ossian kennen. Der Messias der neuitalienischen Poesie war gefunden. Die Nebelgesänge des gefälschten caledonischen Barden sollten dem heitern, formenklaren, sinnlich-

fälschten Ossian: und nun die italienischen Musen, die nicht genug von Nebeln, Nordwinden, Meerphantasieen, Windharfen

---

munteren Hesperien den Geist trübseliger Schwermuthsseufzerpoesie einathmen und Kunstgebilde erzeugen, ähnlich jenen 85 Centauren, jenen Nubigenae, den Nebelgebornen, welche Ixion mit einer Wolke zeugte, die er statt der Himmelskönigin umarmte. Mit seiner 1772 erschienenen Uebersetzung von Macpherson's Ossian (Le Poesie di Ossian, antico poeta sceltico. 4 Voll.) dachte Cesarotti den Homer aus dem Sattel zu heben, und den Pegasus der Classicisten und Arkadier zum permanenten Bellerophontischen Wolken-Centauren zu nebeln und zu schwebeln. Cesarotti zeigte sich aber mit seiner berühmten Uebersetzung der Iliade (1795) in beiden Sätteln gerecht, in dem classischen Sattel und dem ossianischen Wolkensattel. Die metrische Uebersetzung, vier Bände stark, ist eine schlimmere Umarbeitung ins Ossianische, als selbst die Iliade des Alex. Pope. Neben Cesarotti's metrischer Uebertragung der Iliade geht eine prosaische einher, mit kritischen Erklärungen in 7 Bänden. So dass Cesarotti's Gesammtwerk über Homer nicht weniger als 11 Voll. in der Gesammtausgabe seiner Opere beträgt (Pisa 1806—15) in 40 Bänden. Als Professor der griechischen und hebräischen Literatur, hielt Cesarotti auf der Universität zu Padua 17 Vorlesungen (Acroasi) über griechische und hebräische Sprache, und als Secretär der Akademie der Wissenschaften und Künste zu Padua schrieb er ossianische „Betrachtungen über die Pflichten der Akademiker“ (Riflessioni sopra i doveri accademici), worin er die Nothwendigkeit einer Conföderation sämmtlicher italienischer Akademien zu Einer unterschiedslosen wolkenhaften Gemeinsamkeit darlegte. 1785 veröffentlichte er ein in Italien einziges Werk: eine philosophische Grammatik, unter dem Titel, „Versuch über eine Philosophie der Sprachen, angewandt auf die italienische Sprache“ (Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana), ein centaurisches Werk von allgemein-menschlichen Betrachtungen, die in den englisirten Rossschweif einer italienischen Grammatik auslaufen. Cesarotti's letztes poetisch-eigenes Product war das enkomiastische, lyrisch-didaktische Poem, Pronea (Brescia 1807) „Die Vorsehung“ (πρόνοια) in versi sciolti (1805), die er der damaligen „zweiten Vorsehung“, und einem der eifrigsten Leser und Bewunderer des Ossian zueignete, Napoleone I., mit der Widmungsformel: „Al Massimo“, „Dem Allergrössten“ — apokalyptischen Wolkenreiter nämlich, dessen Wolkenglorie an dem Felsen von St. Helena zerschellte, ohne dass er es vorhergesehen.

„Vergieb, du Einziger Held! vergöttern kann
Ich dich, doch nimmermehr durch Lob erhöhen.“

schwärmt der italienische Fingal für seinen Nebelhelden, die Gewitterwolke, die ganz Europa verfinsterte, und sich in einen Blutregen entlud.

und verschwommenen Melancholien zu singen und zu sagen wissen."...

„Perdona, Unico Eroe, posso adorarti,
Esaltarti no posso." Pronea v. 58 f.

Die beste Pronea aber bleibt die „zweite Vorsehung" in der dritten Potenz, als Massimo III. und Wolkenritter von Boulogne, Strassburg und Mexico, der unter dem Zeichen: „Mehr Glück als Verstand" — jeder Vorsehung spottet, und die Mächtigsten der Erde unter dieser Fahne um sich her versammelt. Von Seiten der Mächtigsten freilich nicht im Sinne der Pronea: zu seiner Huldigung. Vielmehr nur um seine in letzter Zeit bedenklich verblichene Erfolgsgloriole mit dem Schimmer ihrer Majestät aufzufrischen, und den vom mexicanischen Vitzliputzli mit langer Aztekennase heimgeschickten, zum prestige eines Tageslöwen wie General Tumb zusammengeschrumpften Massimo mit dem Krystallschilde ihrer Herrlichkeit zu decken und ihn gleichzeitig zu erhöhen, vermöge der Vergrösserungskraft des gewaltigen Krystallschildes, der ihn durch Strahlenbrechung in einer Grösse erscheinen liess von so imponirendem Ansehen, dass Bonhomme Jacques dastand, verblüfft staunend wie jener Bauer vor dem im Mikroskop seines Pfarrers sich ihm als der leibhafte Satanas darstellenden Floh; borstig behaart bis an die Zähne, jede Haarborste ein zielender Chassepot. Hätte Cesarotti diesen Cesarone durch den mächtigen Demantschild beobachtet: er würde den Riesen als „Massimisismassimo" in der III. Potenz gefeiert und die Mäonische Trompete in ein solches Schmettern versetzt haben, dass nicht blos die Trompete, wie bei der Verherrlichung von Massimo I., sondern mit ihr zugleich die Backen des Trompeters geplatzt wären.

. . . . „Alla Meonia tromba
Le labbra accosto, e d' intuonar m' attento
Napoleon: di tanto nome al suono
Scoppia la tromba, e va spazzata al suolo."

„Ich setze die Mäonische Trompete
An meine Lippen und versuch' den Namen
Napoleon zu blasen: doch es birst
Beim Schalle solchen Namens die Trompete
Und fällt zu Boden hin zerplatzt in Stücke."
(Pronea v. 48 ff.)

Wie die Trompete des Chauvinismus, welche die Eigenschaften beider Trompeten in sich vereinigt: die von Cesarotti's Trompete, und die der Trompete von Jericho. Denn mit den Stücken der geplatzten Jubeltrompete des Chauvinismus werden zugleich die Mauern des zweiten Empire zu Boden stürzen, jene Fahnen-Devise worin dieser siegte, bis auf das Tüpfelchen

Hiezu kommt „das klägliche Symptom eines entarteten Nationalgeistes: der allgemeine französische Einfluss[1]), welcher sich bald im Metastasio, der von Quinault, von Corneille, von Racine Witzspiele (concetti) und ganze Tiradengewebe (orditure) entlehnt; bald in den Controversisten, den Neapolitanischen insbesondere, welche von den Vorkämpfern der gallicanischen Freiheit Argumente zu Gunsten der Könige gegen die Päpste sich aneignen; bald in den Oekonomisten sich offenbart, die ohne prüfende Unterscheidungen die fremden Theorien aufnehmen. Fabriken, Malereien, Dramen, Satyren, unsere Romane, sie bezeugen alle eine widerwärtige Verfranzösirung."[2]) ... „In Venedig wurde französische Komödie gespielt. In Bologna erschien 1781 eine französische Zeitschrift. ... Aus Frankreich kam der Brauch, dass Gelehrte und Ungelehrte mit unerschrockener Selbstgefälligkeit über schöne Künste und Literatur absprachen; aus Frankreich die Manier, ein mathematisches Rothwälsch in literarische Erörterungen, ja sogar in moralische Betrachtungen einzuflechten; aus Frankreich die Unsitte, über alles durch Alterthum und Heiligkeit Hochachtbare zu spotten, und die ehrfurchtwürdigsten Dinge zur Zielscheibe leichtfertiger Sarkasmen zu machen."

„Einige Schriftsteller hielten sich von solchem Einflusse frei, wie Lorenzo Pignotti[3]), der eine Anzahl ein wenig abgeblasster (sbiadite), aber anmuthiger, zuweilen selbst naturwahrer Fabeln hinterliess, die jedoch ausgesponnener sind, als dieser Gat-

---

bestätigend: „Mehr Glück als Verstand und als Bestand": der regelmässig wiederkehrende Schlussknalleffect der Erfolgssiege des blossen Glückes, oder — mit dem kürzesten und die Devise erschöpfendsten deutschen Kraftwort ausgedrückt: — des blossen „Schweins." Melchiorre Cesarotti starb am 4. Nov. 1805. (Vgl. Vita del Cesarotti scritta da G. A. M. vor der Auswahl von Cesarotti's in die Sammlung der Classici italiani des 18. Jahrh. aufgenommenen Werke, und Barbieri, Memor. intorno all' abate Cesarotti).

1) Miserabile sintomo di deperito carattere nationale, l' universale influsso francese. p. 35. — 2) Attestano un fastidioso infranciosamento. — 3) Geb. zu Figline (im Toscanischen) 1739. Studirte im Seminar von Arezzo. Professor der Physik zu Pisa 1774 bis 1802; starb 1812. Pignotti's kleinere Gedichte: Pope's Schatten (l' Ombra di Pope), „Das Grab Shakspeare's" (Tomba di Shakspeare), u. a. stehen an poetischem Werthe seinen Fabeln und Novellen weit nach.

tung zukommt.[1] ... Giancarlo Passeroni[2]) aus Nizza fühlte in seiner Seele, die ganz treuherzige Einfalt war, dass die Poesie sich edlere Ziele setzen könne — bahnte sich eine Strasse" (eine unabsehbare!) „in seinem Cicerone, um die Schuldigen zu geisseln und die Zeiten zu bessern ... Allein diese zerwaschene Weitschweifigkeit, diese zerfaserte Gewandtheit des Improvisators [3]), so viele abgeschmackte, lendenlahme, marktläufige Redensarten machen jenes Spottgedicht (Porlonea) so ungeniessbar, dass es dem Leser aus den Händen fällt" ... Abbate Passeroni's Poem Il Cicerone erschien Ven. 1750 2 Voll. und Milan. 1786. 6 Voll. Von der Seelenreinheit und Keuschheit des gutmüthigen Frauengeisslers zeugt die Thatsache, dass er Ariosto's Orlando nie ge-

1) Bertola vergleicht ihn in scherzhafter Anmuth dem Ariosto, und in der Art, seine Fabeln mit der Moral einzuleiten, dem Lafontaine (Bertóla, Saggio sopra la favola. Pavia 1788. Rez. II. Favolisti più celebri). Pignotti's Geschichte von Toscana blieb unvollendet. — 2) Abate Giancarlo Passeroni, im Dorfe Lantosca (Nizza) 1713 geb., lebte meist in Mailand, wo er 1803 starb. Er hatte einige Zeit in Rom und Cöln als Begleiter des Nuncius Lucini zugebracht. In Mailand lebte er von den Sporteln der Messen in einem kleinen Stübchen mit einem Hahn als einzigen Gesellschafter. In seinem satirischen Eifer gegen die lasterhaften Sitten der Frauen glaubte Passeroni keinen wirksamern Vertreter seiner Geisseldichtung zu wählen, als den Cicero. Sein Poem Cicerone, in CI, sage hundert und ein Gesängen, von 11097, schreibe eilftausendsiebenneunzig Ottaven, die sich zur Aufgabe Cicero's Leben stellten, um daran satirische Ausfälle gegen die Frauen zu knüpfen, — steht am Schlusse des ersten Bandes noch an der Wiege seines Helden von Arpinum, den es mit dem Schalle lautklatschender, den Rücken von Spielpuppen, die sittenlose Weiber und Mädchen vorstellen, unbarmherzig bearbeitender Geisselhiebe in Schlummer wiegt, und dem es den satirischen Wolfszahn in den Mund steckt, um die Weisheitszähne zum Durchbruch zu bringen, welche dem künftigen grössten römischen Staatsredner und Vater des Vaterlandes noch zu dem oratorischen Gebisse fehlten, womit derselbe bekanntlich auf die Welt kam. Dem Baretti will aber das beständige Anschlagen der Einen Saite, nämlich das unablässige Afterreden von den Lastern, Fehlern und Schwächen gewöhnlicher und communer Frauen, in Passeroni's sonst artigem und zierlichem Poem, nicht behagen: („E cosi dirò che non mi garba nè tanpoco quel suo toccare una sola corda, così quel suo tanto parlare, e massime nel primo tomo, de' vizj, dei difetti e delle debolezze delle donne vulgari e communali" ... (Frusta Letteraria N. VI.). — 3) Quella dilavata prolissità, quella floscia ageuolezza d' improvvisatore.

lesen aus Scheu vor den Schlüpfrigkeiten. Das erweckt den Verdacht, dass sein einziger Gesellschafter, der Hahn, nur ein verkappter Kapaun gewesen.

„Den Giambattista Casti[1]), der in seinen „Redenden Thieren“ (Animali parlanti) und in seinem Poema tartaro[2]) politische Doctrinen mit Versen verbrämte und aufputzte, werden wir, abgesehen davon, dass er einen endlosen, von keinerlei Reizen des Styls getragenen Apolog bis zum Ueberdruss ausspinnt, niemals den Beförderern einer edlern Bildung beizählen, ihn, den „ausgelassenen Faun“[3]) der seinen Genius stachelte, um die schon

---

1) Giov. Bapt. Casti, 1721 zu Montefiascone geboren, wo auch der köstliche Wein das Licht der Welt erblickt, in weissen rundbäuchigen klaren Fläschlein mit Werg gepfropft, und auf dem goldnen Nektar eine Schicht gleichgoldnen Oeles schwimmend, zum Schutze des geistigen Duftes. An Werg und Oel fehlt es auch Casti's Weine nicht, der aus dem Rebensaft satirischer Stöcke gepresst wurde; wohl aber an der Nektarwürze des Weines von Montefiascone. Sein poetischer Wein schmeckte schier wie Montefiascone, der schon einen Essigstich bekommen. G. B. Casti war Professor in Montefiascone, und später Canonicus an der dortigen Kathedrale. Er besuchte Wien, wo ihn Fürst von Rosenberg dem Kaiser Joseph II. vorstellte. Nicht minder huldvoll als der Kaiser nahm ihn Catharina II. in Petersburg auf. Von da machte Casti einen Abstecher nach Berlin. Zurückgekehrt nach Wien, erhielt Casti durch Rosenberg's Vermittelung die Stelle des verstorbenen Metastasio als Poeta cesareo, „Kaiserlicher Dichter.“ Nach Joseph's II. Tod kehrte Casti nach Florenz zurück. 1798 besuchte er Paris. Die poetische Frucht seiner Studien an den europäischen Höfen war das Epos: Gli animali parlanti (Paris 1802 in 26 Ges. 3 Voll. 8.). Ausserdem schrieb er Novelle galanti (London 1793 8.). Bedeutend vermehrt erschienen sie 48 an Zahl Paris 1804. 3 Voll. Es giebt welche darunter von so galanter Beschaffenheit, dass die von Boccaccio zu ihren Feigenblättern könnten verwendet werden. Als Dichter von Buffoopern werden wir unsern Casti, und als solchen vielleicht von seiner schönsten Seite, noch kennen lernen. — 2) Eine Satire gegen den Russischen Hof in 12 Gesängen unter Versecknamen. Catharina heisst hier: Cuttana, Peter III: Ottai, Grossfürst Paul: Capucco, der Favorit Orloff: Custucco. Das Poem erschien Mil. 1803. 2 Vols. 12. — 3) So nennt Parini den Casti. Ugo Foscolo sagt in seinem „Gazzetino del bel mondo“: „Casti besass weder Urbanität des Witzes, noch malerische Phantasie zur poetischen Schilderung, noch Angemessenheit des Ausdrucks und der Wortbezeichnung, noch Fülle und Reichthum an Wendungen, noch Neuheit des Styls. Die sechszeilige Strophe (sesta rima), mit der sich Casti be-

an sich zum Lästerlichen geneigten Geister noch mehr aufzureizen, und der von Hof zu Hof wanderte, von Joseph II. zu Catharina von Russland, um Geld und Beifall durch eine andere Art von Adulation zu erbetteln, indem er mit jedem neuen Gönner um die Wette gegen alle andern loszog, bis er in Paris an einer Unverdaulichkeit starb; werth und erwünscht nur jenem Hofschranzenvolk, für welches die Poesie ein blosser Zeitvertreib und der Dichter nur ein Lustigmacher ist.... Zum ächten Dichter geboren, ungeachtet der Dünne (gracilità) seiner Prosa, war Gasparo Gozzi [1]), voll Verständniss für die Zwecke der Poesie,

---

half, ist die Versart eines trägen Dichters, die durch ihre triviale Leichtigkeit dem Leser lästig wird. Der Sechsvers erreicht weder das Erhabene des verso sciolto, noch den Nerv der Terzine, noch die Majestät der Ottava." Cantù p. 37. Not. (25).

1) In Venedig 1713 geb. Studirte Rechtswissenschaft und Mathematik; am eifrigsten jedoch beschäftigte sich Gasparo Gozzi mit den schönen Wissenschaften. Ganz von Petrarca verzaubert, lernte er an ihm die Kunst, poetisch zu lieben. Gasparo Gozzi's Laura war Luigia Bergalli, in der Akademie der Arkadier „Irminda Partenide", die er später zu seinem Unglück heirathete. Während sie sein Hauswesen zu Schanden wirthschaftete, vergrub er sich in seinen Studien, oder schrieb und übersetzte Dramen für die von seiner närrischen Frau besoldeten Schauspieler des Theater S. Angelo zu Venedig. Trotzdem findet G. Gozzi's Biograph Gherardini (Vorwort zu Gozzi's Werken in der Ausg. der Classici italiani des 18. Jahrh.) in allen seinen Schriften die gefeilteste Zierlichkeit, den schmuckvollsten Reiz verbunden mit der schärfsten Bestimmtheit des Ausdrucks (evidenza del dire), Lebhaftigkeit des Witzes und Reife des Urtheils. Trotz seiner vielfachen Arbeiten erkaltete doch nicht sein Eifer für die von ihm gegründete Accademia dei Granelleschi, deren Aufgabe es war, in Italien die alte edle Schreibart lebendig zu erhalten, und eine anständige Fröhlichkeit des Lebens mit einer schönen und schmucken Darstellung zu verbinden (Gius. Maffei a. a. O. III. p. 148). Zum Vorgesetzten der Studienpräfectur im Venezianischen erwählt, verfasste er, nach Aufhebung des Jesuitenordens, einen neuen Schul- und Studienplan. Nach dem Tode seiner Frau lebte er ausschliesslich seinen Studien, abwechselnd mit der Pflege seines kleinen Gartens, den er mit dem Columella in der Hand anbaute und bepflanzte. Da überfiel ihn plötzlich eine Geistesstörung, infolge deren er sich aus dem Fenster in den Fluss stürzte. Zum Glücke kam er mit dem Leben davon, erholte sich auch bald wieder, starb aber doch kurz darauf 1786 im Alter von 73 Jahren.

Gherardini und Pindemonte (Elegio di Gasparo Gozzi) erkennen in

deren Sünden er bald unerbittlich geisselt[1]), bald bedauert, Einfachheit vor Allem empfehlend." ...

Die Familie der Pindemonte, deren Name im „goldenen Buch" des venezianischen Adels verzeichnet stand, hat im 18. Jahrh. drei Dichter geliefert: den Marchese Marco Antonio Pindemonte, dessen Poesie latine e vulgari (lateinische und italienische Poesien) Verona 1726 erschienen. Sie erhoben sich nicht über die schon geschilderte Flossfedern-Poesie dieses Zeitraums. Der zweite, uns näher berührende Pindemonte ist der

---

Gozzi's „Sermoni", die den horazischen nachahmen, einen „grossen Dichter." Seine Berneskischen Poesien zeigen die glückliche Leichtigkeit, den muntern Glanz (brio) jene natürliche Grazie und feine von spielenden Wortwitzen freie Gewandtheit, welche dieses Genre verlangt. Noch glänzender und merkwürdiger als seine Poesie, ist seine Prosa, wovon seine dem „Zuschauer" des Addison nachgebildete Wochenschrift, „Der Beobachter" (L' Osservatore), der in Venedig jede Mittwoch erschien, das vollgültigste Zeugniss ablegt. Eine ähnliche Tendenz verfolgte ein anderes Werk von G. Gozzi in Prosa, „Die sittliche Welt" (Mondo morale) betitelt, worin er die menschlichen Leidenschaften personificirte, und in zweckmässiges Spiel setzte, dergestalt, dass die sinnreiche allegorische Durchführung einen anziehenden Roman bildet. In diese Darstellung flocht er einige Lucianische Dialoge ein mit meisterhafter Nachbildungskunst. „Wer an Seelenwanderung glaubt" — bemerkt Angelo Dalmistro im Vorwort zu G. Gozzi's gesammelten Werken — „könnte glauben: Lucian's Seele sey in Gozzi's Körper übergegangen;" so lucianisch sind die Farben seines Styls; so ganz lucianisch die Art, wie Gozzi die Gegenstände hier betrachtet und auffasst."

1) In den „Sermoni":

„Die Dichter heutzutag sind Salmoneuse,
Nachahmend Jovis donnerndes Geschütter,
Die Poesie nur Blitz und Ungewitter ...
Schreibt wachen Herzens nur, und quetscht geschraubte
Concetti's nicht, und Witze nicht und Salze
Beständig mit dem Presser aus dem Haupte.

I poeti son oggi Salmonei,
Che imitan Giove nel rumor de' tuoni;
La poesia è lampi e nuvoloni.
Cantate solo quando il cor si desta:
Non vi spremete ognor concetti e sali
Collo stretojo, fuori della testa.

Dramatiker Giovanni Pindemonte, der die Tragödie des Jahrh. mit nicht weniger als 4 Bänden vertreten zu müssen sich berufen glaubte. Den Anspruchstitel werden wir noch zu prüfen haben. Der für die Literaturgeschichte berühmteste Sprössling der Familie Pindemonte ist der dritte: der Malteserritter Ippolito Pindemonte.[1]) Er gehört zu den Janus-Poeten an dem Aus- und Eingang zweier Jahrhunderte, den wir uns, auf seine zwei Tragödien hin, die Tragedia Ulysse, die ins letzte Drittel des 18. Jahrh.[2]), und die Tragedia Arminio[3]), die ins erste des 19. fällt, wohl noch näher werden betrachten müssen.

---

1) Zu Verona 1753 geboren. Studirte zu Modena im Collegio di Nobili. Uebersetzte die Berenice des Racine. Schrieb das Poem Fata Morgana. Bereiste die Schweiz, Holland, Deutschland und England. In Leiden verweilte er 5 Monate. In Paris, wo er gerade zur Eröffnung der Generalstände-Versammlung eintraf, feierte er dieses Ereigniss in einem freiheitsbegeisterten Gedicht: La Francia. In Paris lernte Ippol. Pindemonte Alfieri kennen. Nach Italien zurückgekehrt sang Pindemonte, von seinem Freiheitsrausch ernüchtert, die Palinodien zu den in Paris 1789 empfangenen Eindrücken. Eine widerrufene Begeisterung ist ein übles Thema für einen Lyriker. Ein solcher befindet sich in der Lage der Leipziger Lerche in der Reiseschachtel, welche den gerupften Bürzel dem Himmel zukehrt, den sie sonst, die Brust „im Morgenroth gebadet", mit sonnenlechzender Kehle und liedertrunken angejauchzt. Pindemonte's „Sermoni dei Viaggi", ist der Sterz der umgekehrten Lerche in der Reiseschachtel zu seinem 'La Francia', dem Lerchenmorgengruss der Freiheit. Unter seinen lyrischen Dichtungen möchten wir den Poesie Campestri (Pad. 1788) den Vorzug geben, der leisen poetischen Schwermuth wegen, von der sie überhaucht erscheinen. Der zarte elegisch-schwärmerische Duft gemahnt an ähnliche englische Dichtungen aus der Zeit, die alle ossianisch durchseufzt sind. Goethe's Werther ist gewissermaassen die objective Kritik dieser Zeitstimmung in Gestalt eines empfindsamen Selbstmordsromans, geschwängert von dem satirischen Geiste des Jahrhunderts, der wie Chronos seine eigenen Kinder verzehrte. „Sich befreien" nennt das Goethe, von dem herrschenden Zeitpathos. — Pindemonte's Poem I Sepolcri „Die Gräber" greift schon ins 19. Jahrh. hinüber (Veron. 1805). Vor Ugo Foscoli's Sepolcri zurücktretend, liessen es die des Pindemonte bei einem Canto bewenden. In demselben Jahre erschienen seine „Epistole in versi." Gepriesen wird auch noch Pindemonte's Uebersetzung der Odyssee (die zwei ersten Gesänge traten ans Licht Verona 1809, die übrigen 1822). Den Schlussgesang zu Pindemonte's Sepolcri fügte der Tod selber, in dem Sepolcro, das er dem Dichter 1828 zu Verona mit dem Grabscheit schrieb, aere perennius. — 2) Fir. 1778. 8. — 3) Philadelphia 1804. 8.

Aus dem Mitgetheilten wird der Leser von selbst den rothen Faden bemerkt haben, der sich durch die italienische Poesie und Literatur des 18. Jahrh. hindurchzieht. Den ursprünglichen rothen Faden nämlich, der durch die englischen Schiffstaue läuft: den Einfluss mit anderen Worten, den der persönliche Verkehr der italienischen Schriftsteller mit ihren englischen Zeit- und Fachgenossen im Verlauf des Jahrhunderts, von Baretti bis Alfieri und Pindemonte, zur Folge hatte. Bis dahin hatte, nach dem Erlöschen der Hohenstaufen, der stammverwandte romanische Geist auf die italienische Literatur und Nationalität mehr oder weniger schädlich eingewirkt, und abwechselnd zwischen dem französischen und spanischen Einfluss, jewienach seit dem 14. Jahrh. bald der erstere durch die Anjous, die Valois und die Bourbonen; der letztere durch die aragonischen und castilischen Fürsten, überwog. Wer kann den verderblichen Einfluss läugnen, den die verhängnissvolle, in der Familie Borgia und der habsburgisch-spanischen Dynastie vertretene Herrschaft auf die italienische Nation ausgeübt? Möchte es auch zweifelhaft bleiben, welche der beiden sprach- und stammverwandten Bedrücker und Verwüster Italien tiefere Wunden schlugen und dessen Aufschwung lähmender niederhielten: ob das habsburg-spanische oder das spanisch-bourbonische Regiment. Dies nur dünkt uns gewiss, dass bei aller scheinbaren Zerrüttung Italiens durch die Kriegszüge der deutschen Kaiser im Mittelalter, der Hohenstaufen insbesondere, selbst die „rabbia tedesca“ des germanischen Geistes heilsamer für die Erstarkung des italienischen Volksgeistes und seine Ermannung zur Freiheit wirkte, als der finstere Bigotismus der spanischen und der frivole, schwachsinnige der bourbonischen Fürsten, und deren liederliche Vergeudung und systematische Aussaugung und Entnervung der Volkskraft. Muss man doch, unbeirrt von dem blendenden Anschein, selbst die vorgebliche Befreiung Italiens unter den Beschützerflügeln des gallisch-spanischen, von dem gegenwärtigen französischen Herrscherpaar repräsentirten Protectorats, nur als eine widerwillig abgerungene, ja abgeschreckte, und noch zur Zeit als einen verkappten Ausbeutungsplan zu Nutz und Frommen dynastischer Zwecke betrachten. Unserer Ansicht nach beginnt die zweite Wiedererweckung, die politische Renaissance Italiens, mit dem erneuten Einwirken und Vorwalten des germa-

nischen Geistes auf der apenninischen Halbinsel, seit dem Anfang des 18. Jahrh. Zunächst als englischer Einfluss, infolge literarischer Berührung, die aber alsbald zu einem militärischen Schutzverhältniss gedieh, das die beiden glorreichen von Marlborough und Prinz Eugen bei Blenheim-Höchstädt (13. Aug. 1704); von Prinz Eugen im Bunde mit den Piemontesen und den Preussen unter Herzog Leopold von Dessau bei Turin (7. Sept. 1705) gegen die Franzosen gewonnenen Schlachten einweihten. Den Ausschlag bei der Schlacht von Turin gaben die Preussen, wie sie in neuester Zeit die endgültige Befestigung der Einheit und Freiheit Italiens durch die Schlacht von Sadowa entschieden, die dem Siege bei Turin die Krone, die Einheitskrone aufsetzte, indem sie das ganze, nun in Wahrheit bis zur Adria freie Italien unter den Scepter eines heimischen Fürstenstammes brachte, dessen Geschichte eine ununterbrochene Kette von schrittweisen, mit der Balancirstange der umsichtigsten Staatskunst gleichsam zwischen den beiden Hauptfeinden Italiens schaukelgängerisch sich bewegenden Annäherungen zu dieser Gesammtbeherrschung bildet. Was bedarf es mehr zur Sicherung einer solchen in dem Volksgeist und Volkswillen wurzelnden Herrschaft, inkraft der nationalen Einheit auf der Grundlage einer wahrhaftigen Volksfreiheit und Wohlfahrt — was bedarf es mehr, als eines grossen, seine Zeit, seine Aufgabe, sein Volk und dessen Zukunft begreifenden Fürsten, der den Muth der ihm einzig gebotenen Politik hätte: die Geschicke seines Staates von dem Einflusse der gallisch-spanischen, der dynastischen, sittenverderblichen und freiheitsfeindlichen Regierungsprincipien einmal für immer loszulösen, und mit gleicher Entschiedenheit einen untrennbaren Verbrüderungsbund mit dem entwickelungsverwandten, denselben Zielen zustrebenden, durch die Schlachten von Turin und Sadowa der italienischen Nation wie von der geschichtlichen Vorsehung als Bundesgenosse vorbestimmten und zugewiesenen deutschen Staate zu schliessen, dem reinsten, zukunftvollsten und mächtigsten Repräsentanten des germanischen Culturgeistes, und der mit Einem Schlage den gemeinsamen Erbfeind und brutalsten Vorkämpfer des jesuitisch-hierarchischen, völkermörderischen Absolutismus aus Deutschland und aus Italien hinauswarf.

In dem zweiten Grundelemente des Drama's, im Epos des

18. Jahrh., schlägt derselbe Puls, vibrirt dieselbe Ader wie in dessen lyrischer Poesie: die satirische Ader. Das Musterepos, als eigentlichster Ausdruck dieses Geistes in der Literatur des 18. Jahrh., konnte daher nur ein satirisch-komisches Heldengedicht seyn. Ein solches tritt uns denn auch in dem Meisterstück des komischen Epos, nicht blos jenes Jahrhunderts, sondern des Genre's überhaupt: in Niccolò Forteguerra's komisch-romantischem Heldengedicht: Ricciardetto, entgegen. Ricciardetto, bekanntlich der jüngste der „Vier Haimonskinder", der vier Söhne des Aymon de Dordogne, deren ältester jener in den Sagen und Romanzen des Karlkreises hochgefeierte Rinald ist (Rénaud de Montauban), T. Tasso's glänzendster Ritter, und ein Hauptheld in Pulci's Morgante Maggiore — Ricciardetto bildet in Forteguerra's komischem Epos den Mittelpunkt der Abenteuer; und sein Liebesverhältniss mit Despina, der Tochter des Kaffernkönigs Scricca, ist der romantisch-erotische Faden, der sich durch das Gedicht hindurchschlingt. Den Grundton aber, das eigenthümliche Colorit, den satirisch-komischen Charakter, empfängt das Epos von Ferragù (Ferraù), dem wildesten, ungeschlachtesten und zugleich gotteslästerlichsten der Recken, sowohl in Bojardo's Verliebtem, wie in Ariosto's Rasendem Roland. Dieser verwegenste Saracene, dieser gefährlichste und tapferste Nebenbuhler Roland's und Mitwerber um Angelica's Liebesgunst erscheint bei Forteguerra als bekehrter Bussmönch und Klausner, der durch Fasten, Kasteiungen und Beten alle Teufel in seinem Innern bewältigt hat, bis auf den Rauf- und Brunstteufel. Die Situationen, in die den reckenhaften Büsser diese zwei Dämonen bringen, sind die ergötzlichsten und komischsten in der Gesammtliteratur dieser Gattung. Zugleich stellt unser frommer Waldbruder eine Beispielfigur für das damalige Mönchthum dar; eine der geistreichlustigsten und scherzhaft-jovialsten Satiren auf dasselbe. Dem Stoff, der Form, dem Gange, der Färbung und Haltung nach, könnte Forteguerra's Epos nur ein eklektisches Gemische aus den Manieren, Behandlungsweisen und dem Erzählungston des Pulci, Ariosto, Berni, des Franc. Cieco da Ferrara scheinen, dessen Held Membriano, König von Bythinien, in Kriegshändeln mit den vier Haimonskindern verwickelt, zuletzt von Rinaldo (Rénaud) in einem Zweikampf besiegt wird.

Und was parodistisches Colorit in dem Ottavencharakter anlangt, so konnte der Orlandino des Limerno Pitocco (Folengo)[1]) dem Dichter des Ricciardetto als Vorbild dienen. Gleichwohl möchte keiner der genannten italienischen Romanepiker ihren jüngsten Nachfolger an Eigenthümlichkeit, Originalität, Reichthum und Leichtigkeit der Erfindungen übertreffen. Forteguerra benutzt ihre Modelle und Formen zu Gestaltungen eigener Schöpfung. Wetteifert er mit seinem Ideal, dem göttlichen Ariosto, in muthwilligen Spielen mit Erfindungen und gauklerischem Ueberspringen von einer Fabel, einer Wundermär zur andern in proteusartigen Wandlungen; befolgt er auch durchhin Ariosto's Weise: abgerissene, lose flatternde und verzettelte Fäden zu der buntesten Fülle der wunderbarsten Ereignisse und Abenteuer voll der schalkhaft sinnreichsten Phantasiespiele und satirischer Scherzhaftigkeit zu verweben: so steht Forteguerra doch auf eigenen Füssen; so schafft, ersinnt und arbeitet er doch mit eigenen Mitteln; so kommt doch der Dichter des Ricciardetto von allen anderen Romanepikern nach Ariosto dem Dichter des Rasenden Roland am nächsten. Wir sagen nicht, an Poesie, poetischem Reiz und bewältigendem Zauber, poetischer Grazie und Schalkhaftigkeit, poetischer Symbolik, poetisch-sinnreicher Allegorie und Fabelweisheit; auch nicht an Kunst und Wohllaut, Seelen- und Naturmalerei am nächsten. Am wenigsten ist Forteguerra dem Ariosto in lichter Geistesfreiheit zu vergleichen, die, weltüberschwebend, die tiefen Schäden und Wunden der Welt zu thaubenetzten, duftgefüllten Blumen spielt und lächelt, um welche Thorheiten und Tollheiten wie Sommervögel gaukeln. Als Geistlicher bleibt Forteguerra in den Anschauungen seines Standes befangen; auf seinen Weltblick fällt immer ein Schatten vom Zipfel seiner Kaputze, und die Hochpunkte seiner Weltbetrachtung krönt stets nur die Macht und Herrlichkeit der Kirche. Wohl aber kommt Forteguerra dem Ariosto durch fesselndes Erzählungsgenie am nächsten, durch leichte Fülle, herzgewinnende Persönlichkeit, jovialgemüthliche Geistesstimmung. Ja er zeigt sich dem Ariosto auch durch ein Analogon all der genannten Eigenschaften verwandt, nur freilich entkleidet diese Eigenschaften der göttlichen Gnade hehrer Poe-

---

1) Vgl. Gesch. d. Dram. IV. S. 907 Anm. 1.

sie; jenes himmlischen Hauchs und Schimmers, jenes ambrosischen Duftes, der sie eben zu Himmelsgaben weiht, und den Dichter zum bevorzugten Gaste am Tische der seligen Götter. Immerhin könnte Forteguerra für einen aus der Trunkenheit romantischer Phantasie ernüchterten Ariosto gelten, wie sein Orlando, bis auf die phantastisch-extravagante Tapferkeit und Leibesstärke, das vollkommene Gegenbild zu Ariosto's Orlando, einen erfahrungsklugen Altbruder und täppisch-wackern Recken, darstellt.[1]) Ariosto im 18. Jahrh., wäre ein Solcher denkbar, hätte vielleicht wie Forteguerra gedichtet. In Uebereinstimmüng mit der Entzauberung jener Fabelstoffe der Ritterromantik, musste sich auch die poetische Behandlung entlichten; musste, nachdem die Zauberblüthen der poetischen Ironie gefallen und verweht waren, als nachschwellende Frucht die Ironie des tageshellen Verstandes: die Satire, ans Licht treten.

Unsere Mittheilungen über Forteguerra's Lebensumstände müssen sich auf Nachstehendes beschränken. Nicolò Fortiguerri, Forteguerra oder Fortinguerra, kam in Pistoja 1674 zur Welt. Als Dichter des Ricciardetto trat er unter dem von einem seiner Ahnherren gräcisirten Familiennamen: „Carteromaco" (kriegstüchtig) in die Oeffentlichkeit. Nach Vollendung seiner Studien begleitete Forteguerra den apostolischen Nunzius, Felice Zandadari, an den Hof König Philipp's V. von Spanien. Ein fürchterlicher Seesturm erschütterte seine Gesundheit in so bedenklicher Weise, dass er bald nach Rom zurückkehren musste, wo ihn Papst Clemens XI. zu seinem Ehrenkammerhern (Cameriere d' Onore) und Canonicus von S. Peter im Vatican ernannte. Forteguerra's vorherrschende Neigung zur Poesie empfing neue Nahrung in den poetischen Vereinen der berühmten Akademie l' Arcadia, deren Mitglied er war unter dem Zunftnamen Nidalmo Tiseo. In seinen ersten erotischen Gedichten zeigte er sich als eifrigen Petrarchisten, überfliessend von platonischer Liebe. Aehnlich hierin unserem Wieland, dessen lucianische Romantik sich gleichfalls aus platonischen Jugendstimmungen hervorbildete, wie etwa die Liebesgöttin aus den Blutstropfen des verschnittenen

1) Orlando ch' ebbe sempre un buon ingegno. C. VII. St. 74.
„Der Graf ein Mann von tüchtigem Verstande."

Himmelgottes (Uranos) entstand. In einer Canzone[1]) erzählt der platonische Petrarchist von seinem Liebesverhältniss, das er im Himmel mit seiner Schönen geknüpft, bevor er und sie die irdische Hülle angezogen, die man Leib nennt, und in die sich andere Erdenkinder vorzugsweise verlieben. Im Fleische wandelnd, blieb er seiner im Himmel genossenen reinen Seelenliebe eingedenk, dieweil Madonna sich der ihrigen durchaus nicht mehr entsinne. So kam es, dass er, der Dichter, in heller Liebe flamme; sie aber, die Seelenbraut, sich kalt und spröde gegen ihn verhalte. Wahrscheinlich weil Amor seine Fackel an der Seelenflamme platonischer Himmelsliebe so wenig anzünden kann, wie am kühlen Mondlicht, oder wie die Köchin den Kienspahn an einem Irrwisch anbrennt.

Zum Dichter des Ricciardetto soll die Aeusserung eines jungen Freundes in einer Lesegesellschaft, wo der Morgante des Pulci, der Verliebte und der Rasende Roland von Bojardo und Ariosto vorgetragen wurden, unserem Niccolò Fortiguerra die erste Anregung gegeben haben. Die Aeusserung jenes jungen Mannes lautete dahin: dass diese scheinbare Leichtigkeit, die so zauberhaft in den Strophen jener Dichtungen, besonders in Ariosto's Orlando, wirke, nur die Frucht grosser Mühewaltung und einer rastlosen kunstgeübten Feile seyn könne. Niccolò war entgegengesetzter Ansicht und meinte: beim Dichten käme, wenn nicht Alles, doch das Meiste auf natürliche Begabung und nicht auf Kunst an.[2]) Freilich wohl, aber nur desshalb, weil das poetische Kunstgeschick ebenfalls eine Naturgabe. Die Kunstfertigkeit der Nichtpoeten ist eine taube Schelle. Das Genie ist ein geborner Formkünstler, wie das Ei gleich mit der Schale zur Welt kommt. Unser Niccolò bekennt dies selbst in einem seiner zierlichen an die Frauen gerichteten Epilogen, womit er in der Regel jeden Gesang schliesst.[3]) Forteguerra dichtete die 30 Ge-

1) Beginnt: Qualora io penso, e qualor gli occhi io volgo etc. — 2) Avvegnachè nel poetare, se non tutto, almeno più della metà si debbe alla natura. ... Aus einem Briefe des Forteguerra an Eustachio Manfredi (Lettere Bolognesi. vol. I.).

3) „Denn ob auch Manche leicht die Arbeit fänden
Muss ich doch Mühe g'nug darauf verwenden.



sänge seines Ricciardetto, welcher erst zwei Jahre nach seinem Tode erschien (1738), blos zur Ergötzung seiner Freunde, und des Papstes Clemens XII., der jedesmal vergnügt dreinsah, so oft Niccolo mit einem neuen Gesange eintrat, um ihn dem Papste vorzulesen. Als Zeichen seines Wohlgefallens an dem Gedicht, und seines Wohlwollens für den Dichter, verlieh ihm der Papst die Stelle eines Secretärs der Propaganda.

Eine nähere Würdigung dieses komischen Epos dürfen wir uns nicht gestatten. Doch wollen wir einige Proben daraus mittheilen, um dem Leser eine Vorstellung von dem Styl und Geistescharakter dieses eigenthümlichen Heldengedichtes zu geben, das uns für die poetisch bedeutsamste und nachhaltigste Schöpfung der komisch-epischen Literatur nicht nur des 18. Jahrh., sondern aller Zeiten gilt. Bei dieser Gelegenheit erhält der Leser zugleich Proben von der, unseres Erachtens, meisterhaftesten Ottaven-Uebersetzung, welche die deutsche Sprache, ja irgend welche Sprache möchte aufzuweisen haben. Dieselbe ist von J. D. Gries[1]), und übertrifft selbst seine berühmte Uebertragung des Orl. furioso an Kunst und spielender Leichtigkeit. Wenn irgend eine Ueber-

---

Denn Lob muss man dem Dichter zugestehen,
Der mit der Kunst so die Natur gesellt,
Dass, wer ihn liest, nicht erst nach langem Spähen
Den Sinn erräth, den sein Gedicht enthält,
Vielmehr beim Hören gleich ihn kann verstehen
Und Alles für so leicht und sicher hält,
Dass ihn bedünkt, er könne solche Sachen,
Sobald die Lust ihn ankommt, auch wohl machen."

Che se ben facil sembra il mio lavoro,
Pur d' ingegno ci spendo ampio tesoro.

Che merita il poeta allor gran lode,
Che l' arte sua ricopre con natura.
E chi legge i suoi versi, ugna non rode
Per indagar qualche sentenza oscura;
Ma li capisce subito che li ode,
E crede l' opra sì piana e sicura,
Che sperar può che quelle cose istesse
Ei le potrebbe dir, quando volesse.

Cant. XVIII. St. 97 und 98.

1) Richardett, Ein Rittergedicht von Niccolò Fortiguerra übers. von J. D. Gries. 3 Thle. Stuttgart 1832.

setzung die Bezeichnung „genial" und „schöpferisch" verdient, so ist es diese. Einen europäischen Ehrenpreis für die vollendetste Kunstmeisterschaft des Uebersetzens im Allgemeinen könnte nur der „Richardett" von Gries davontragen. Forteguerra selbst müsste ihn bewundern, und sagen, wenn er nicht der Dichter des Ricciardetto wäre, möchte er einen Richardett wie diesen übersetzt haben. Es giebt Strophen in letzterem, mit denen verglichen das Original die Uebersetzung scheinen könnte. Nicht selten klingt eine Strophe bei Gries wohllautender, anschmeichelnder, ja ergötzlicher und humoristischer als im Grundtext, dank der wunderwürdigen Sprachfertigkeit und dem ausnehmend feinen Sinn für die jovialischen Schlaglichter, Wendungen und Springpunkte; für den Humor der Reime. Einen Stein des Anstosses hätten wir, vor Mittheilung der Auszüge, noch zu beseitigen: die Verstösse gegen die Schamhaftigkeit in Schilderungen von Liebesbegegnissen, die dem Dichter des Ricciardetto von der Literarhistorie zum Vorwurfe gemacht worden. Und gerade in diesem Punkte zeichnet sich Forteguerra vor sämmtlichen Dichtern komisch-satirischer Epen aus. Selbst in seinem büffelmässigen Ferragù mit dem Tigerhunger nach Weiberfleisch schildert er nur die eingefleischte Teufelsbrunst, die überall um ihre Liebesmühe kommt und nur sich selbst prostituirt. Die Liebesabenteuer der Ritter und Damen sind durchweg edel und rein gehalten, und wo die Situation eine häkelige zu werden Miene macht, wie Gesang X, St. 41 f. z. B., wo das Liebespaar Ricciardetto und Despina ganz allein auf dem Schiffe dahinsegelt, — da lässt der Dichter schnell den Vorhang fallen und nimmt eine anmuthige rasche Schwenkung, um einen andern Faden anzuknüpfen. Die einzige Ausnahme unter den jüngern Rittern macht Astolfo, der Britte, der den Geschmack des Mönch-Satyrs, Ferragù, und mit demselben lächerlichen Erfolge, theilt. Von strengster Sittenreinheit in seinem Lebenswandel, ist Forteguerra auch in seinem komischen Gedichte niemals frivol, niemals lüstern, schlüpfrig und blasirt, nirgend ein con amore, ein mit Behagen die Wollust und elegante Unzucht schildernder Maler. Er ist der Einzige von allen Dichtern dieses Genre's, dessen Liebesschilderungen man nicht das eigene Wohlgefallen an solchen Lustgemälden, den Faun als Maler anmerkt, den die meisten dieser Dichter, zumal die des 18.

Jahrh., verrathen. Wir nehmen daher keinen Anstand, in dem Anhang zu diesem Bande auch solche Stellen mitzutheilen, wo das brutal-Sinnliche von der Kraft des Komischlächerlichen und dem Humor der Schilderung eine ästhetische Läuterung erfährt.

Auch an epischen Gedichten mit Fabeln aus der griechisch-römischen Mythologie hatte die italienische Literatur des 18. Jahrh. keinen Mangel. Ein solches ist „Das Netz des Vulcan."[1]) „Die Jasonide, oder die Eroberung des goldnen Vliesses."[2]) Eines heroisch-epischen Gedichtes: „Der Friede" (La Pace) von Gattinara[3]), Professor der italienischen Sprache am Carolinum in Braunschweig, erwähnt A. W. Schlegel in einer Anzeige[4]) der inedirten Briefe des Metastasio an Gattinara (Rinato Pindarico nach seinem akademischen Namen). Das Poem hat den Krieg des Königs von Armenien, Phraates IV., mit den Römern zum Inhalt, welcher mit dem Frieden zwischen Fraate und Augusto endet. Gattinara's Epos könnte sich freuen, wenn die innere Beschaffenheit seiner XXI Gesänge, 2000 Oktaven und 16000 Verse so fehlerlos befunden würde, wie Leber, Herz und Nieren der Opferstiere, welche der Göttin des Friedens in ihrem Tempel zu Rom am Schluss des Gedichtes geschlachtet werden.[5])

---

1) La Rete di Vulcano, Poema eroicomico del Monaco Beda Tiselii (i. e. Domenico Batucchi). T. 1. 2. Siena 1779. 8. — 2) La Giasoneide osia la conquista del vello d' oro, Poema epico di X Canti di Ubaldo Mari. Livorno 1780. 8. — 3) La Pace Poema Epico di Domenico da Gattinara. Brunsw. 1774. I. II. — 4) Lettere inedite del Sign. Pindarico. Nizza 1769. 8. Abb. P. Metastasio . . . a Rinato. Werke. Bd. X. S. 333: „Herr Gattinara liess sich indessen" (trotz der Abrathung des Metastasio) „nicht abhalten, sein Gedicht della Pace nach Wien und anderen Höfen zu schicken; zur Rechtfertigung dieses Schrittes hat er in die Noten einen darauf empfangenen Brief von Friedrich dem Zweiten eingerückt. Dieser Brief ist charakteristisch und ohne Zweifel von dem grossen Könige selbst dictirt; allein er leidet eine weit weniger schmeichelhafte Auslegung als die, welche Herr Gattinara angenommen zu haben scheint, und er könnte zum Muster dienen, wie man für das Geschenk eines Gedichtes dankt, das man nicht gelesen hat, und auch nicht zu lesen gesonnen ist." In diesem Punkte folgte A. W. v. Schlegel bei so manchen seiner Beurtheilungen jenem Musterbriefe des grossen Königs nach. Schlegel that noch ein Uebriges, und las nicht einmal die Titel.

5) — e venendo le viscere a osservare,
Morbo non v' ha . . .

An dem Lichte der naturwissenschaftlichen Forschungen des Jahrh. reiften verschiedene didaktische Poeme, die gerade nicht zu den hesperischen Früchten sich möchten zählen lassen. Das bemerkenswertheste derselben ist das „philosophische Poem: Adam oder die erschaffene Welt“ [1]) von Tomaso Campailla, dessen wir in keiner Literaturgeschichte erwähnt finden. Das Gedicht besteht aus 20 Gesängen in Ottava Rima. Adam wird im Paradies vom Erzengel Raphael in der Naturwissenschaft und Gottesgelehrsamkeit unterrichtet. C. I. besingt die Anfänge der Dinge (I principj delle cose); lehrt den Ursprung der Philosophie, das Wesen und die Existenz der menschlichen Seele, Gottes und der Körper; erörtert sowohl die materiellen Formen (forme essenziali), als die geistigen (spirituali), auch substantielle (sostanziali) genannt. C. II. handelt vom Himmel, von den himmlischen Wirbeln, den Fixsternen, der Sonne, dem Licht und seiner Entstehung, den Kometen, zuletzt von den Sonnenflecken. C. III. hat die Planeten; C. IV. die Elemente zum Gegenstande. C. V. nimmt das Bücherwesen zum Vorwurf (La Biblioteca); nennt die berühmtesten Philosophen der alten und neuen Zeit; spricht weitläufig über Aristoteles und Cartesius; widerlegt die Lehre des Aristoteles von der Urmaterie und das System des Cartesius vom Licht, und schliesst mit der Betrachtung, dass die wahre Weisheit in der heiligen Schrift und in dem christlichen Gesetze zu suchen sey. Die Schwere bildet das Thema von Canto VI., wobei die Ansicht des Aristoteles und des Gassendi über die Ursache der Schwere bestritten, dagegen die von Cartesius mechanisch erklärte Theorie des Empedokles und Hippokrates gebilligt wird. C. VII. zieht die Erde in Betracht. C. VIII. Das Meer. IX. Die Luft. X. Das Feuer. XI. Die Pflanzen. XII Die Thiere. XIII. Den Menschen. Auf eine Schilderung der Anatomie des Menschen folgen Belehrungen über das Anziehende, den Reiz des Schönen; über das Geniale (Schöpferische), über Sympathie und Antipathie. C. XIV—XIX. besprechen

---

Sempre scorgesi intatto e rilevata
Del fegato la testa e ben formata. C. XXI. St. 118.

1) L' Adamo ovvero il Monde creato. Poema filosofico di Sign. D. Tommaso Campailla Patrizio Modicano, Academico Arcad. etc. Roma 1737.

die thierische Oekonomie; die Fortpflanzung; die Sinne und das Empfindbare (sensibile); die Krankheiten; die menschliche Sprache; die Leidenschaften und die Unsterblichkeit der Seele. C. XX. endlich erklärt, anlässlich von Adam und Eva's Einkehr in den Himmel, wie die körperlosen Seelen empfinden, und bei der Schilderung der „Stadt Gottes" und seines Thrones kommen auch die göttlichen Attribute zur Sprache; ist von den drei heiligen Personen (Dreieinigkeit) die Rede, von der unbefleckten Empfängniss der Mutter Gottes, von den Sacramenten. Am Schlusse verwahrt sich in einem prosaischen Nachwort der Verfasser, durch Galilei's Schicksal gewitzigt, gegen die Unterstellung: dass er die Copernico-Cartesianische Himmelstheorie genehmigen könne, die er lediglich als „astronomische Hypothese" (Ipotesi astronomica) im Zwecke seines Lehrgedichtes benutzt habe. „Oder, richtiger gesagt, als eine poetische Fiction, um die Verbindung des Gedichtes gefälliger zu behandeln, nach Vorgang so vieler Dichter, welche, in der Absicht, ihre Erfindungen wunderbarer zu machen, durchaus falsche und irrige Meinungen einflochten."[1])

Ein Rückblick auf des Lucretius Carus didaktisches Gedicht von verwandter Natur zeigt Jedem den überraschenden Unterschied der beiden Poeme: Eine fortgeschrittene Naturerkenntniss ohne Gewinn für die Befreiung des Geistes von mönchisch-dumpfen Lehrbegriffen, und ohne herzhaftes Bekenntniss der Wahrheit. Anderntheils eröffnet sich aber auch ein Ausblick auf eine tiefere Läuterung der Naturwissenschaft, inkraft der Ahnung eines die Natur bewegenden Göttlichen, das sie erst zur Wissenschaft und Wahrheit beseelt durch die Philosophie des Geistes. Zu diesem Seelensymbol der Naturgöttlichkeit als einer Gottesideenwelt, schwebend, wie jenes Schmetterlings-Sinnbild der Psyche, über dem Todtenkopf der blos materiellen Natur und sogenannten realen, d. i. mechanischen Naturwissenschaft, wird erst eine spätere Naturforschung sich klären und erheben. Die gegenwärtige Natur-

1) O per dir meglio, come una poetica finzione, per potere più vagamente connettersi la testura del Poema, ad esempio di molti, che, per rendere maravigliose le loro invenzioni, v' innestarono opinioni totalmente false ed erronee.

erkenntniss der Kraftstoffler steckt noch zur Hälfte — wie Herodot's Nilmäuse im Schlamme — in der Verpuppung der atomistisch-epikuräischen Naturanschauung des Römers Lucretius (70 vor Chr.). Lotze's Mikrokosmos, auch er läuft noch als vielfüssige Haarraupe über die Naturerscheinungen hin, deren Geheimnisse sie in den bunten Flecken, Punkten und Warzen ihres wurmförmigen Leibes als Hieroglyphenschrift zu enthalten meint, wie die Raupe in der Zeichnung ihres Ringelschlauches die Farbe der Blätter abbildet, über die sie zernagend sich hinwälzt. Lotze's nachträglicher, seiner materialistischen Naturauffassung octroyirter Idealismus bezeichnet eben nur die Schleimspur, welche die über den Todtenkopf seiner Naturstudie in der härenen Kutte der Ontoteleologie hinkriechende Larve zurücklässt, in der Einbildung: sie sey schon die geflügelte Naturpsyche. Selbst Humboldt's Kosmos liegt zur Zeit noch da als Puppenschale, umsponnen von allen möglichen Leitfäden durch das Labyrinth der Naturwissenschaften, mit Ausnahme des Leitfadens eines kosmischen Grundgedankens, einer naturphilosophischen, das Weltwesen beseelenden Idee, deren Erscheinung und Offenbarung das Weltall (Kosmos) in seinen beiden Manifestationen: Natur und Bewusstseyn, Makro- und Mikrokosmos, doch nur darstellt. Ein didaktisches Naturgedicht, das die beiden Naturanschauungen: die atomistische und speculativideale, verbände; des Lucretius' kühnes Feuer mit der Gottseligkeit und dem Heiligungsbedürfnisse des Thomas Campailla durchglühen würde — ein derartiges Naturpoem kann nur aus einer Läuterung des politisch-socialen Völkerlebens hervorgehen, die das 19. Jahrhundert vorbereitet.

Den Lehrgedichten des 18. Jahrh. zählen wir noch bei: „Die Moralphilosophie in Sonetten, von Ruggero Calbi[1]); und das philosophische Poem „Von den Meteoren“, das Giov. Lor. Stecchi zum Verfasser hat.[2]) Vielleicht überrascht uns bei einem Ueberblick der französischen Lehrgedichte im 19. Jahrh. ein didaktisches Poem, dessen Thema die Moralphilosophie der allgemeinen Weltausstellung seyn wird, der Exposition universelle von 1867, worin das allermerkwürdigste Schaustück der Industrie der

1) La Filosofia morale esposta in Sonetti, 1723. 8. — 2) Giov. Lor. Stecchi, Delle Meteore libri trè Poema filosofico. Fir. 1746. 4.



Chevalier d'Industrie war, prangend auf dem von Siegesemblemen, Jubelfahnen und Gloriolen umflatterten pilori des 2. Decembers: eine Selbst-Exposition sondergleichen, und zugleich eine Exposition universelle der Grande Nation, die dem pilori vom 2. December als Fussgestell dient.

Doch unsere dramatische Weltausstellung! Schon sehen wir uns an diese unsre Aufgabe von dem gestrengen Tadelblick des Kritikers verwiesen, der uns wohlmeinend und wiederholt zurief: bei Dem zu bleiben, „was uns obliegt." Wer nur so leicht der Schuster von Geschichtschreiber des Drama's zu seyn sich bescheiden könnte, um bei seinem Leisten zu bleiben! Und wenn der Schuster nur nicht das Pech hätte, dass sein Leisten der Leisten des dramatischen Stiefels oder Schuhes ist, welcher Schuh die Eigenschaft mit dem biblischen Schuh gemein hat: sich über ganz Edom zu erstrecken! Doch hat auch Edom seine Grenzen. Zurück denn zu unserer dramatischen Weltausstellung im 18. Jahrh. und zu unserer Preisvertheilung! Wir beginnen mit der musikalischen Abtheilung.

Das von Rinuccini-Peri begründete Singspiel, das eine leidenschaftlichere Färbung des gesprochenen Wortes durch den musikalischen Ausdruck erstrebte, doch so dass Text und Musik sich gegenseitig tragen und in harmonischem Gleichgewichte bleiben sollten; entfaltete sich alsbald, seinem Ursprunge aus Intermedien gemäss [1]), zu blossen festlichen Prunk- und Schaustücken mit Sang und Klang. Die von den Schöpfern der italienischen Oper beabsichtigte Wiederherstellung der Melopoie des griechischen Drama's wurde unter Maschinen und Decorationen mit Pauken und Trompeten begraben. Die Texte bewegten sich, solchem Zweck entsprechend, meist in mythologischen Fabeln von pastoraler Färbung. Mit Giac. Andr. Cicognini's Giasone [2]) (gedr. 1644) kam um die 2. Hälfte des 17. Jahrh. die heroische Oper auf [3])

1) Gesch. d. Dram. V. S. 519. — 2) Gesch. d. Dram. V. S. 667. — 3) Crescimbeni Stor. della Volg. Poes. etc. Comentarj Vol. I. Litr. 4. p. 294. Nach Crescimbeni hätte Cicognini das Genre nur vervollkommnet, das vor demselben schon Ottavio Tronsarelli mit der Oper Fetonte (1632) eingeführt haben soll. Die Anregung ging aber allem Anscheine nach von der Spanischen Comedia aus. (Vgl. oben S. 58 Anm. 2), worauf u. a. auch das im Teatro Grimano zu Venedig 1671 dargestellte Melodrama



(Dramma musicale regio e politico, auch opera eroicocomica genannt). Diese heroische Oper, gereinigt jedoch von allem spanisch-Cicogninischen Beischlag, und zurückverpflanzt auf den classisch-französischen, den greco-gallischen Grund und Boden, bildete

Apostolo Zeno

mit dem Beginne des 18. Jahrh. — seine erste heroische Oper, Lucio Vero, fällt in das Jahr 1700 — zu dem edlen melodramatischen Styl aus, den P. Metastasio ähnlich vollendete, verfeinerte, verlieblichte und verweichlichte, wie Racine die heroischhöfische Seneca-Tragik des P. Corneille zu einer erotischen Hoftragik auszierte.

Apostolo Zeno's altadelige Familie gehörte zu der Colonie, welche die Republik Venedig aus ihrem Staate nach dem eroberten Candia (Creta) verpflanzte, um daselbst die aufrührerische Bevölkerung im Zaume zu halten, die von jeher, bis auf den heutigen Tag, den wilden ungezähmten Geist ihrer Stammväter, jener Kureten und Korybanten bekundete, deren Tanzfahrten mit dem alten Saturn jeder Gymnasiast kennt. Sie gaben dem „kranken Mann" der mythologischen Zeiten eben so unverdauliche Steine zu schlucken, wie die heutigen Candioten dem „kranken Mann" in Konstantinopel, der die Felsen im Magen hat, wohinter die Korybanten der Gegenwart ihre kriegerischen Tänze aufführen, und den der freundliche Wirth der letzten grossen Weltausstellung, durch Kitzeln des Schlundes mit dem Federbart der „Kretischen Frage", jene Felsenbrocken wieder von sich zu geben, bewegen wollte. Der in tiefem Schlaf auf dem Magnetisirstuhl der Weltausstellung versunkene kranke Mann biss aber die Zähne so fest zusammen, dass der Kitzler mit dem Federbart, in der Meinung: der kranke Mann zeige ihm die Zähne, sogleich vom Versuche abstand.

Nach der Rückkehr der Familie Zeno aus Candia in ihr Vaterland, Venedig, wurde sie aus der Adelsklasse in die bürger-

---

L' Heraclio hindeuten mag (gedr. im selben Jahre bei Franc. Nicolini), das jedoch aus zweiter Hand, von P. Corneille's Héraclius (1649) nach Calderon, stammen kann.



liche versetzt. Der Name der uralten, bis ins 8. Jahrh. hinabreichenden Familie verschwand aus dem „goldenen Buch." Nun ist dieses sammt der ganzen venezianischen Nobilità ausgelöscht, während Apost. Zeno's Name in dem goldenen Buche für alle Zeiten glänzt, welches den Adel der erlauchten Geister enthält, die die mächtigsten Staaten überleben, deren Andenken sogar an jene erlauchten Geister sich festklammern muss, um nicht von dem Lethestrom erfasst und fortgespült zu werden. Apostolo Zeno's Vater, Pietro, erhielt durch ärztliche Praxis seine Familie, die er im Jahre 1668 mit unserem Apostolo um einen Sprössling vermehrte, von dessen Namen die Familie Zeno noch heutigen Tages lebt. Seine Mutter, Caterina Sevasto, in zweiter Ehe mit dem Senator, Pier Antonio Cornaro, verheirathet, überliess den reichbegabten Knaben, dem der Vater frühzeitig entrissen wurde, der Erziehung der Väter Somaschi[1], deren besonderer Obsorge ihn der Bischof von Capodistria, Schwager seiner Mutter, empfahl. Schon im 14. Jahre that der junge Zeno sich vor seinen Mitschülern in der Verskunst hervor. Mit 17 Jahren dichtete er (1685) ein kleines Poem in Ottaven unter dem Titel L' Incendio Veneto[2] (Der Brand in Venedig[3]): Bald darauf folgten zwei andere heroische Poeme: La Conquista di Navarino[4] (Die Eroberung von Navarin) und La Resa di Modone[5] (Die Uebergabe von Modone, das alte Methone in Messenien). Vita di Giov. Giorgio Tressino und Vita di Giov. Batt. Guarino erschienen 1696 in der Zeitschrift Galleria di Minerva t. I. P. III. p. 66 und p. 78. Sämmtliche genannte fünf Erzeugnisse seiner Jünglingsmuse verläugnete Zeno in spätern Jahren. Mit seinem poetischen Bestreben verband unser durch sein Melodrama vorzugsweise berühmter Dichter einen encyklopädischen Wissensdurst, der ihn zu einem der grössten Fachgelehrten des Jahrh. in der Geschichte, Archäologie und Numismatik machte. An umfassender Gelehrsamkeit neben dichterischen Leistungen liesse

---

1) Cherici Regolari Somaschi di Castello. — 2) Gedr. Venez. 1668. 8. — 3) Eine heftige Feuersbrunst, die in der Strasse Barberia delle Tavole ausbrach, und viele Häuser einäscherte. Vgl. Francesco Negri, La Vita di Apostolo Zeno. Venez. 1816. Not. VIII. p. 438. — 4) Ven. 1687. 8. 5) 1687. 8.

sich dem Zeno nur Lessing vergleichen, der ihn aber freilich als Dramatiker durch psychologische Tiefe, Musterwürdigkeit des dramatischen Styls, Ursprünglichkeit der Erfindung und intentionelle Tiefe eben so sehr überragt, wie ihn Lessing als Gelehrter an Gründlichkeit, classischer Bildung und Kenntniss der Literaturen weit hinter sich zurücklässt. Zeno's vielseitige Gelehrsamkeit und grosse Belesenheit erklärt Denina durch dessen Gabe, in der Unzahl von Büchern, die er besass, nur dasjenige aufzusuchen, und herauszugreifen, was ihm für seinen Zweck diente, ohne sich um den weitern Inhalt zu kümmern.[1]) Von jenem Salz der Erde, womit Lessing, mehr als irgend ein Gelehrter, das von ihm durchfurchte und besäete Land der verschiedensten Felder des Wissens, insbesondere das schönwissenschaftliche, befruchtete: von dem Salze der polemischen Kritik, hatte Zeno kaum ein Körnchen in seinem Geiste, um von dem Geistescharakter zu schweigen, wodurch Lessing fast als eine Ausnahmserscheinung in der Literatur dasteht, die einen Vergleich mit einem andern Dichter-Gelehrten kaum zulässt.

Als Gegenwirkung gegen den schwülstigen, gekünstelten Stil, der auch das Theater beherrschte, stiftete Ap. Zeno um 1691 die Accademia degli Animosi (der Muthigen), zu deren berühmten Mitgliedern auch Muratori gehörte. Von den 800 Sonetten und den zahlreichen Canzonen, die Zeno in dieser Akademie vorlas, hat sich nichts erhalten. Er sprach über seine lyrischen Versuche die Acht aus, die seine epischen Jugenddichtungen getroffen hatte. Das Dramatische erkannte er als den Schwerpunkt seines poetischen Talentes. Das bewies schon am Ausgang seiner Laufbahn sein Eifer für eine Umgestaltung des Melodrama's, den der Zustand der damaligen Oper in Venedig erweckte, wo die „Andromeda“ des Benedetto Ferrari, gen. dalla Tiorba, die erste öffentlich und gegen Eintrittsgeld (1637) gespielte Oper war; vielleicht die erste solche Opernaufführung in Italien überhaupt.[2]) Um jene Zeit, einige Jahrzehnte nach G. A. Cicognini's

1) Lo Zeno sapea sfiorare degl' infiniti libri ch' ei possedea, quanto più gli tornava in acconcio senza darsi la pena di farne in una seguita lettara da capo a fondo. (Bibliot. parte 2. C. 1. § 8. Vgl. Corniani, I secoli etc. Vol. IX. p. 49). — 2) Curli, Discorso sul Teatro Tragico. In der Raccolta di Opuscoli del p. Calogerà T. XXXV. p. 152.

Auftreten, beherrschte Matteo Noris [1]) die musikalische Bühne in Venedig, durch Fruchtbarkeit sowohl — er schrieb gegen 100 Melodramen — als durch eine überreiche Ader von zügellosen und bizarren Erfindungen, welche Dotti in seinen Satyren „Die ungezügelten Ideen des Noris" namte (Le sbrigliate idee del Noris). Zeno begann damit, die ausschweifende Menge von Arietten, welche den Gang der Handlung jeden Augenblick unterbrechen, zu beschränken. Er verbannte ferner die niedrigen und possenhaften Personen, um eine durchgängige Würde und tragische Strenge des Styls zu wahren.

Das erste Werk, das der 28jährige Zeno auf den Brettern von Venedig vorführte, war die sogenannte Pastorale: Gl' Inganni felici: „Die glücklichen Täuschungen." Ein Jahr später (1696) verfasste er die Pastorale Tirsi, und den Temistocle, ein Drama für Kammergesang (dramma fatto per camera) im Auftrage des Kaisers Leopold, der davon so erbaut war, dass er Zeno durch seinen Gesandten in Venedig, Grafen Borg, zum Eintritt in seinen Dienst auffordern liess, mit einem Jahrgehalt von 4000 Gulden. Familienverhältnisse hinderten Zeno, der Einladung zu folgen, doch nahm er eine goldene Kette im Werthe von 110 Ducaten (Ungheri) als Geschenk an. 1697 schrieb Zeno für den Markgrafen von Anspach die Pastorale Narciso, die ihm eine ähnliche Anerbietung, wie die des Kaisers, nebst einem Geschenk von 300 Ducaten eintrug. Die Stelle eines markgräflichen Hofpoeten lehnte indess Zeno ebenfalls ab, und von den 300 Ducaten unterschlug ihm ein Hofmusikus von Anspach 200 Stück. Inzwischen dichtete Zeno noch in demselben Jahre, wo er den Narciso an den Anspacher Hof abschickte, für das Venezianische Theater den Eumene und I Rivali generosi (Die edelmüthigen Nebenbuhler). Letztere zum erstenmal auf dem Theater von St. Angelo, trotz der nicht eben ausgezeichneten Singkräfte, mit grossem Erfolge dargestellt, trugen den Sieg über die im Theater

---

1) Geb. zu Ven. 1640. Eine Liste seiner Werke giebt Quadrio (Stor. d' ogni poesia t. III, 3. P. 2. p. 474). Noris verfasste viele Melodramen für das grossherzoglich toscanische Hoftheater der Villa di Pratolina. Noris starb 1708; nach Andern 1713, in welchem Jahre seine letzte Oper: Le Passioni per troppo Amore, zur Aufführung kam.

San Giov. Crisostomo, unter Mitwirkung des Farinelli, aufgeführte Oper davon. Gleiche Erfolge feierte Zeno mit den für den Grossherzog von Toscana gedichteten Operntexten, von welchem er für seinen im Theater Pratolino gesungenen Faramondo eine Silberbarre von 200 Unzen Gewicht zum Geschenk erhielt.[1] Zwei Jahre darauf brachte ihm sein Lucio Vero ein gleichschweres Stück Silber vom Grossherzog ein, nachdem dieses Dramma den reichlichsten Beifall in Venedig geerntet hatte. Mit gleichen Auszeichnungen und Silberklumpen überschüttete ihn der Herzog von Modena, für welchen Zeno zur Tauffeierlichkeit des Erbprinzen ein Festspiel gedichtet hatte (1700), worin die Zeit, der Ruhm und die Ewigkeit als allegorische Personen auftraten, mit Plutos, dem realsten aller Götter, dem Gott der Silberbarren, als unsichtbarem Goldonkel des Dichters. Ein Ausnahmspoet unser Apostolo Zeno, für den die Operntexte fast so ergiebige Silberbergwerke waren, wie die Stimmsäcke für Castraten. Nur kamen diese nicht in die Lage des Dichters, dessen geprägtes und ungeprägtes Silber seine Gattin wie Quecksilber durch die Finger laufen liess. Zeno hatte von dieser Ehe sein Lebensglück erwartet, und fand nun, dass er zu seinem Melodram 'Gl' inganni felici', das häusliche Gegenstück: Gl' Inganni infelici: „Die unglücklichen Täuschungen“[2]) gedichtet hatte. Wie oft mag der Dichter den Castraten beneidet haben! Zum Glück für sein Silber ersparte ihm seine Frau — ihr einziges Ersparniss — die silberne Hochzeit, da sie ihm 1715 der Tod entriss, sein freigebigster Wohlthäter, treuester Schatzhüter und Silberkämmerer.

1703 bewarb sich Zeno um die erledigte Custos-Stelle in der Bibliothek von San Marco. Seine Wahl schien gesichert, als durch Intriguen und Vetterschaft, wie gewöhnlich, ein Esel[3]) vorgezogen wurde. Um dieselbe Zeit (1703—1704) wurden mehrere neue Melodramen von ihm in Mailand[4]), und in Venedig sein Pirro aufgeführt, 1705 folgte Astarto, 1706 Agrippa, und zwei Jahre später L' Amor generoso (Die grossmüthige Liebe),

1) A. Zeno, Lettere Ven. 1752. 8. 43. 329. — 2) Cum sperasset hanc conjunctionem sibi voluptati et tranquillitati fore, discruciabatur videns multum extenuari res suas. Fabroni, vita Zeni. Vol. IX. vita Italorum etc. — 3) Marc Antonio Madero. s. Zeno Lett. 75. 76. — 4) „Il Teuzzone“ und „Engelberta.“

sämmtlich im Theater S. Cassiano zu Venedig, mit grossem Beifall gespielt. Zur Zeit, als der Erzherzog Karl von Oesterreich nachmals Karl III., als ephemerer König von Spanien 1706, Kaiser Karl VI. 1711) in Barcellona residirte, schickte Zeno dahin seine Oper „Zenobia", die er mit seinem Fachgenossen und Mitarbeiter, Pietro Pariati[1]), zusammengedichtet. Bald nachher den „Scipione nelle Spagne."

1707 schrieb Zeno den berühmten Brief, jene „erudita" Lettera[2]) an den Marchese Giov. Gios. Orsi, worin er die italienischen Schriftsteller, insbesondere den Torq. Tasso gegen die Beschuldigungen des Pater Bouhours[3]) und anderer Mitarbeiter des berüchtigten, und auch von Voltaire gegeisselten Journal de Trévaux, welche den grössten Vertretern der italienischen Literatur und Poesie „Mangel an Geschmack" zum Vorwurfe machten. Mit seltenen Ausnahmen ist dieser bon goût der Franzosen in der Regel ein haut-goût gewesen, den sie als Mustergeschmack nach dem Erfahrungssatze immer wieder anpreisen: Cuique stercus suum bene olet.

Epoche in der italienischen Literatur des 18. Jahrh. machte das von Zeno im Vereine mit Maffei und Ant. Vallisnieri gegründete Giornale de' Letterati d'Italia, das 1710 zu erscheinen begann.[4]) Die einzige literarische Zeitschrift, die vor dem Giornale des Zeno in Italien existirte: die Galleria di Minerva, war ein Mischmasch von allerhand Aufsätzen, ohne Methode und kritisches Princip, und die ausserdem unregelmässig

---

1) Die mit Pariati gemeinschaftlich verfassten Melodramen bilden V, IX und X von Zeno's: Poesie Drammatiche, die Conte G. Gozzi herausg. Venez. 1744. Tomi X. 8. — 2) Lettera in difesa del Signor Marchese Gio. Gioseffo Orsi e di Torquato Tasso. Der Brief steht in der Briefsammlung: Lettere di diversi autori in proposito delle Considerazioni del Marchese G. G. Orsi sopra il libro famoso: La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Bologna 1707. 8. — 3) Vom Abbé de la Chambre „Der Waschmeister der Musen" (Empeseur des Muses) genannt. (Anekdoten zur Lebensgeschichte berühmter Gelehrten. Leipz. 1762. II. S. 168.) — 4) Venezia presso Gio. Gabriello Hertz in 12., und von Zeno bis 1718 fortgeführt wurde. Es erschienen davon 28 Bände. Sein Bruder P. Pier Caterino Zeno, setzte die Zeitschrift bis 1732 fort und vermehrte sie um 10 Bände. 1750 war das Journal mit kurzen Unterbrechungen bis auf 40 Bände angewachsen, unter Redaction des Stellio Martaca, Prof. in Padua.

erschien.[1]) Von 1711—1715 versah Zeno das Amt eines Priors des venezianischen, auf einer Insel belegenen Lazzaretto Vecchio. Nach dem Tode seiner Frau (1715), mit der Zeno neun Jahre in einer, wie gemeldet, nicht eben glücklichen Ehe lebte, gerieth er mit seinen Schwiegern und Schwägern in verdriessliche Händel. 1716 trat er das mehr ehrenvolle und beschwerliche als einträgliche Amt eines Gouverneurs der Dogana an (Governatore della Dogana). Aber schon nach Jahresfrist nöthigte ihn das Missverhältniss von Arbeit und Ertrag, die Stelle aufzugeben. 1717 erging an unsern Apostolo Zeno vom Kaiser Karl VI. durch den Grafen di Savallà die Aufforderung, alljährlich für das kaiserliche Hoftheater zu Wien ein Melodram zu dichten. Bald hernach erfolgte vom Kaiser die dritte Einladung an Zeno nach Wien zu kommen, und in die Stelle eines Hofpoeten einzutreten. Diesmal folgte Zeno dem Rufe. Mit dem Amte war ein Jahrgehalt von 4000 Gulden verbunden, wofür Zeno, auf Verlangen, für das kaiserliche Theater Operntexte, aber ausschliesslich ernsten Inhalts, zu liefern hatte. Am 13. Juli 1718 verliess er Venedig, hatte das Unglück, infolge eines Wagenumsturzes, das rechte Bein zu brechen, und in einem elenden Dorfe bei Pontieba die Heilung abzuwarten, bis dieselbe unter den Händen eines handfertigen Dorfbarbiers so weit vorgeschritten war, dass er nach mehrwöchentlicher Cur die Reise in einer Sänfte fortsetzen konnte, nicht ohne in einem Briefe[2]) an seinen Bruder, P. Pier Caterino, die Reise nach Deutschland zu verwünschen. Am 12. Tage traf er in der Kaiserstadt ein, wo bereits seit vier Jahren sein Genosse und Mitarbeiter, der schon erwähnte Pietro Pariati aus Reggio, die Stelle eines kaiserlichen Poeten mit einem Jahrgehalt von 2600 Gulden versah, da es Brauch am kaiserlichen Hofe war, zwei Poeten zugleich anzustellen, die sich bei den zahlreichen Festlichkeiten in ihrer Thätigkeit ablösten. Den Titel eines „Ersten Poeten seiner Majestät“ (Primo Poeta di Sua Maestà) lehnte der biederherzige Zeno aus Rücksicht auf seinen Freund und Gehülfen ab. Der Kaiser entschädigte ihn durch den Titel eines kaiserlichen Historiographen (Istorico Cesareo). Trotz den Ränken von Standesgenossen und Hofschranzen, fand Zeno's erstes in Wien

1) Fran. Negri, Vita di A. Zeno. p. 124. — 2) Lett. 424.

gespieltes Dramma: Ifigenia in Aulide, bei dem Kaiser die huldvollste Aufnahme. Er liess sich die Oper fünfmal vorspielen, und beschenkte den Dichter mit einer Extra-Gratification von 100 ungheri (kaiserlichen Ducaten). In der ersten Audienz sprach ihm der Kaiser mündlich sein besonderes Wohlgefallen aus, das auch Zeno's, dank dem Dorfbarbier von Pontieba, noch immer schmerzhaftem Beine wohlthat, und es ihm möglich machte, die allergnädigste Anerkennung stehenden Fusses entgegenzunehmen. Dem Wunsche des Kaisers, zur Abwechselung sich einmal auch an einem heitern Texte zu belustigen, kam Zeno, mit Hülfe seines Genossen, Pariati, durch das Singspiel Don Quijote in der Serra Morena[1]) nach.

Regelmässig stand jeder Carneval bei einem neugeborenen Sprössling des fruchtbaren und gesegneten melodramatischen Ehepaars, Zeno-Pariati, zu Gevatter. Eine, 1720, infolge von Hoftrauer, eingetretene Theaterpause, benutzte Zeno zu gelehrten Arbeiten und Studien, u. a. auch zur Erlernung der deutschen Sprache. Der Versuch scheiterte an der Aussprache. Die unsäglichsten Anstrengungen der venezianischen Zunge eines der umfassendsten und leichtbegreifendsten Lernköpfe, erlahmten an den Accenten und Mitlautern unserer wie Schilderkrachen tönenden Muttersprache. Zeno erblickte in seinem deutschen Sprachlehrer den Dorfbarbier seiner geradebrechten Zunge, und lohnte ihn beizeiten ab, bevor er, wie vom Bader ein lahmes Bein, so nun, dank den Bemühungen des deutschen Sprachmeisters, ein unheilbares Stottern davontrug. Diese Befürchtung steigerte sich bei Zeno zum Entsetzen, als er eines Tages ein deutsches Wort mit sieben aufeinanderfolgenden Mitlautern aussprechen sollte. Er liess sich den zungenbrecherischen Versuch vom Lehrer vormachen, und als er die Verunstaltungen sah, die dessen Gesichtsmuskeln und Sprechwerkzeuge vornahmen, um dem Worte zu seinem rechten Ausdrucke zu verhelfen, dachte Apostolo Zeno nicht anders, als dass die seinigen sich unter dem schrecklichen Pelikan eines Zahnbrechers krampfhaft verzogen. Wild sprang er auf vom Stuhl,

---

1) Diesen Titel giebt Negri an (a. a. O. p. 200). Eigentlich lautet derselbe: „Don Chisciotte in corte della Duchessa.“ Das Stück ist in Gozzi's Ausgabe von Zeno's Poesie Drammatiche das letzte im IX. Band.

riss dem Zahnbrecher den Pelikan, die deutsche Grammatik, aus der Hand, und warf sie zum Fenster hinaus.[1]) Als ihn nach diesem Ereigniss der Kaiser fragte: Wie es mit der deutschen Sprache stehe? antwortete Zeno: „Geheiligte Majestät, ich habe sie an die Luft gesetzt.“[2]) Wenn er es nicht that — konnte Zeno hinzufügen — und das Wort mit den sieben Mitlautern aussprach, hätte er dem Lehrer, wie jener Stoiker Zeno dem ihn folternden Tyrannen, die sich selbst abgebissene Zunge ins Gesicht werfen müssen. Der italienische Hofpoet des deutschen Kaisers zog es vor, die deutsche Zunge in der Sprachlehre zum Fenster hinauszuwerfen: Eine Zunge, von welcher das gilt, was Aesop von der menschlichen Zunge überhaupt aussagte: dass sie alle anderen Zungen auffrisst und zunichte macht; und die auch jener Drachenzunge zu vergleichen wäre, an welcher die besten Ritterklingen zersplitterten, und zuletzt auch die des Tristan zerbrach, und der gleichwohl, nachdem er das Heftstück des zerbrochenen Schwertes dem Lindwurm in den Schlund gestossen und ihn getödtet hatte, die Zunge mit dem Schwertsplitter als Heilzauber im Busen trug. Mögt ihr euch, ihr wälschen Zungen, eures feinen chinesischen Glöckleinspieles rühmen — die deutsche Zunge spricht mit der eisernen Zunge wolkenhoher Münsterglocken: gleich diesen verkündend den Fortschritt der Zeiten und die Geschicke der Menschengeschlechter; Himmel und Erde, ineinanderwogend; zu Einem Hallelujah den Gesang der Engel und den Seufzerschrei der Creaturen zusammenhallend: die Grundstimme der Weltmusiksprache, ihr Generalbass, ihre Harmonienlehre. Davon schallt denn auch des grossen deutschen Dichters Lied von der Glocke: „Concordia soll ihr Name seyn.“ Ein Lied, das Harmonie und Eintracht, Liebe und Andacht, Einklang zwi-

---

1) Alla fine incontratosi un giorno in una parola, che avea sette consonanti alla fila si rivolse al maestro, e: „Oh qui disse, sarà stampato male.“ „No“, rispose l' altro, „la parola è scritta benissimo, e si pronuncia così“, e vede che colui in pronunciandola contorse il collo, gira e muove tutto il viso, e tira il fiato dal fondo de' pulmoni. „Oh quando si pronuncia così, prendete“, disse e gettò la grammatica fuori della finestra, pagò il maestro, e non volle altro saperne. — 2) Sacra Maestà, l' ho mandata al fresco. (Negri Vita p. 219.)

schen Gott und Menschheit, Einklang unter allen Menschenvölkern mit allen Glocken läutet. Ein Lied, das nur in deutscher Sprache konnte gedichtet werden, die auch das letzte Wort in Sachen der Völkerharmonien, Völker-Genossenschaften, und der Verbrüderung aller Stände und Klassen der Menschen-Gesellschaft sprechen wird. Rauh, markerschütternd ist ihr Klang, — das ist auch die Sprache des Meers, des Donners, auch die des Donners der Kanonen, dieser ehernen Zungen der Pulver-Sprache, einer deutschen Sprache von Hause aus. Das Meer spricht deutsch; die Nord- und Ostsee seit unvordenklichen Zeiten: die Säugamme der Normannen und Gothen, der Hansa, der Angelsachsen dies- und jenseits des Oceans. Die Freude, wenn der grosse Ocean sich mit der deutschen Flotte zum ersten Mal wieder in seinem, von den Normannen her geliebten Deutsch unterhalten wird! Und die Augen der andern Flotten, der Romanischen und Panslavischen, wenn die unsere mit ihnen — Deutsch spricht. Aehnliche Augen möchte Kaiser Caligula veranstaltet haben, wenn er nicht grade geschlafen hätte, als er im Traum den Ocean mit ihm sprechen hörte. Das geschah auf seinem Seezuge nach Deutschlands Küsten. Wie erschrak er, als er im Traume plötzlich ein gewaltiges Meeresrauschen vernahm, das ihm wie jenes Deutsch klang, welches Arminius im Teutoburger Walde mit Varus und den Römischen Legionen gesprochen, und das Caligula, als kleiner Junge und kaiserlicher Prinz im Lager seines Vaters Germanicus hatte kennen lernen, da er noch in Soldatenstiefelchen, wonach er hiess (Caligula: Stiefelchen), umherlief. Was der Ocean mit ihm gesprochen, blieb Kaiser Stiefelchens Geheimniss. Man weiss nur, dass gleich nach jenem Traum, sich Stiefelchen auf die Strümpfe machte, und mit seiner Kriegsflotte abzog; doch nicht ohne einen Scheffel bunter Strandkieselchen von Deutschlands Küsten nach Rom mitzunehmen, die er in seinem Triumphe als ruhmvolle, dem deutschen Meere abgewonnene Siegesbeute dahertragen liess. Dumpf und schwer und mitlautervoll tönt die deutsche Sprache, wie Schmiedehämmern. Aus solchem Hämmern aber hörte Pythagoras die Harmonie der Sphären heraus. Kaiser Karl V., ein Halbwälscher, nannte die deutsche Sprache eine Pferdesprache, damit sprach er sie entschieden den Eseln ab, deren Sprache freilich die weichlautendste, ohne alle Mitlauter

ist, die reine Vocalensprache, eine blosse Selbstlauter-, eine IA-Sprache.

Von Sehnsucht nach seinem Vaterlande ergriffen, riss sich unser Apostolo plötzlich von allen seinen Aemtern am kaiserlichen Hofe los, an den ihn der Kaiser durch allerlei einträgliche Nebenstellen, u. a. durch die eines Oberaufsehers der kaiserlichen Bibliothek, und als nichts bei Zeno verschlug, durch eine reiche Partie fesseln wollte. Dieser Antrag gab den Ausschlag: Zeno reiste Knall und Fall ab. In Venedig verlebte er den Winter 1723 im Kreise seiner Verwandten und Freunde, aus deren Armen er sich mit schmerzlichem Verdrusse losriss, als er nach Prag, wo im Mai die Krönung der Kaiserin als Königin von Böhmen stattfinden sollte, befohlen ward. In Prag lernte er, behufs seiner numismatischen Studien, als Sechziger, Griechisch, das ihm nicht so viel zu schaffen machte, wie das Deutsche. Desto mehr machte ihm das Melodram zu schaffen, da er in dem Jahre 1724 drei Opern und ein Oratorium zu fertigen hatte, ohne Pariati's Mithülfe, der krank darniederlag. Bis in das Jahr 1727 schaarwerkte Zeno unermüdlich in seinem Hofdichterberufe, und drehte Melodramen von der Scheibe ab, als wären es Thon- nicht Tongedichte. Nun erfasste ihn abermals sein Heimweh, und im September war er wieder in Venedig. Die acht Monate, die er daselbst zubrachte, widmete er der Numismatik, deren Münzen ihm reichlicher zuflossen, als die aus der kaiserlicheu Schatulle, die ihn nicht selten auf Wartegeld setzte, das länger auf sich warten liess, als ihm lieb war. Nur sein dem Kaiser verpfändetes Wort vermochte ihn dem Schoosse seiner Sammlungen und Bibliothek — einer der reichsten und werthvollsten Privatbibliotheken damaliger Zeit — zu entreissen. Im Juni 1729 traf er wieder in Wien ein; aber nur um seinen, trotz aller Ueberschüttungen mit Gnadenbeweisen und Geschenken von Seiten des Kaisers, wiederholt erbetenen Abschied endlich zu erhalten. Den Vorstellungen des Kaisers: dass sein Verlust unersetzlich, begegnete der bescheidene und über jedes Neidgefühl erhabene Mann mit einem Hinweis auf den jungen Pietro Metastasio, „den besten Poeten, den Italien gegenwärtig besitze.“[1]) Nicht leicht

1) Il miglior Poeta, che abbia l' Italia.



dürfte sich ein zweites Beispiel einer so grossherzigen Empfehlung eines jungen schon damals berühmten Nebenbuhlers finden lassen, der nur einer solchen ersten Stellung bedurfte, um die grösste damalige Celebrität seines Faches, einen Apostolo Zeno, zu verdunkeln. Diese grossartige Selbstentäusserung verfehlte auch nicht, von allen Biographen und Lobpreisern des Metastasio als eine heroische That verzeichnet zu werden.[1])

Nachdem Zeno mit dem Caio Fabbrizio den Cyklus seiner Melodramen beschlossen, verliess er Wien vor Metastasio's Ankunft, und trat im Herbst 1729 seine dritte Rückreise nach Venedig an. Muss es nicht überraschen, wenn wir Zeno schon im nächsten Sommer doch wieder in Wien finden, wohin er zurückgekehrt war, um von seinen Hämorrhoiden zu genesen? und wenn wir ihn, auf den Willkommsgruss des über seine Besserung erfreuten Kaisers, dem Monarchen das Compliment eines regelrechten Hofpoeten a. D. machen hören: „Dass ihn der Anblick Sr. Majestät geheilt?"[2]) Als Nachcur brauchte Zeno indess noch die Pillen seines Arztes Longobardi, die ihm bald Schlaf, Appetit und Beine wiedergaben, bis auf die Schwäche im rechten Bein, für deren Permanenz der Dorfchirurgus von Pontieba so angelegentlich gesorgt hatte. Beim definitiven Abschied vom Kaiser im Herbst 1730 sagte der huldreiche Monarch zu seinem ausgedienten Hofpoeten: „Apostolo, wir werden uns nun nicht wieder sehen." [3]) Zehn Jahre später machte der Tod des Kaisers (20. October 1740) das Nimmerwiedersehen für diesen wahr; für Apostolo nach zehn andern Jahre. Ap. Zeno starb im Nov. 1750, 82 Jahre alt. Seine berühmte Bibliothek vermachte er den Dominikanern[4]), die ihm dafür auf sein Denkmal in der Kirche der Gesuati die Grabschrift setzten, nachdem der Leiche die feierlichsten Bestattungsehren erwiesen, und sein Andenken durch Gedächtnissfeier, Lobpreisungen und Gedichte geehrt worden.

---

1) Von Gius. Ant. Taruffi in seinem Elogio del Metastasio; von Giul. Cordara: Discorso in Morte del Metastasio, besonders aber von Abate Giov. Franc. Altanesi in seinem Leben des Metastasio. Negri p. 264. — 2) Il piacere di vedere e d' inchinare V. Maesta mi ha risanato. Lett. 771. — 3) Apostolo, non ci vedremo più mai. — 4) RR. PP. Domenicani Osservanti sulle Zattere, heisst es im Testament.



Apostolo Zeno als Gelehrter, Literator[1]), Antiquar und Philologen[2]) zu würdigen, ist nicht dieses Ortes. Die Anerkennung im Allgemeinen, dass er auch als Gelehrter den ersten Berühmtheiten seiner Nation, ja seines Jahrhunderts, beizuzählen, kann uns genügen. Was seinen Charakter anbelangt, so leuchtet dessen Trefflichkeit schon aus den wenigen Zügen hervor, die wir mitgetheilt. Bescheidenheit, Rechtlichkeit und Herzensgüte sind Grundeigenschaften seiner durchaus reinen, sittlichen Natur. Ansprechendes Wesen, gefällige Unterhaltung, heitere Laune, verbindliche Umgangsformen zeichneten seinen Verkehr aus, und gewannen ihm alle Herzen. Die feierliche Ehrerbietigkeit, die er Höhern gegenüber beobachtete, lag mehr im Charakter der Zeit, im ceremonienhaften Gebahren der Allongeperrückenwürde, als in seines Geistes Art, die sich niemals bis zu kriechender Schmeichelei verläugnete.

Der Erörterung von Zeno's Melodramen wollen wir Urtheile von Zeit- und Landesgenossen über den poetischen Werth und die Eigenthümlichkeiten derselben voranschicken. Die erste Stimme gebührt billigerweise seinem Biographen Negri, der in dieser Eigenschaft als Vertreter so vieler andern Urtheiler gelten darf, Unus pro multis. Negri äussert sich dahin[3]), dass Apostolo Zeno „als eigentlicher Vater und Schöpfer der heiligen und profanen Melodramen und Oratorien zu betrachten sey, da er, wie Carli sich ausdrückt[4]), der Erste war, der das Unmögliche von der Bühne verbannte, indem er die Handlung auf das Wahrscheinliche, Ernste, Heroische und Belehrende verwies. Die Mehrzahl seiner Melodramen (Operntexte) sind Entwürfe trefflicher Tragödien (abbozzi di belle tragedie), und hätte er seine Merope als Tragödie aus-

---

1) Als Solcher bewährt sich Zeno aufs rühmlichste in seinen von uns des öftern angezogenen „Annotazioni“ zu Fontanini Biblioteca dell' Eloguenza (Ven. 1753. 4. T. 2). Ferner in seinen werthvollen „Briefen“ (Lettere di Apostolo Zeno, cittadino Veneziano, Istorico e Poeta Cesareo, nelle quali si contengono molte notizie attenenti all' Istoria Letteraria de suoi tempi, e si ragiona di Libri d' Iscrizioni, di Medaglie e d' ogni genere di erudita antichità). Ven. 1752. Tomi III. 8. — 2) Vocabolario degli Accademici della Crusca compendiato da un Accademico Animoso etc. Ven. 1705. Vol. due 4. — 3) a. a. O. p. 393. — 4) Discorso Accad. dell indole del Teatro tragico (Calogerà, T. XXXV. p. 157).

führen wollen, vielleicht wäre die Merope des Maffei nicht das einzige Muster einer vollkommenen Tragödie geblieben.[1]) In einigen seiner Drammi mochte Zeno der Verwickelung zu viel Spielraum auf Kosten der Handlung eingeräumt haben, die um so leidenschaftlicher sich bewährt, als sie einfacher und rascher ihrer Katastrophe zuschreitet. Doch muss man auch erwägen, dass sich kaum zwei in der so grossen Anzahl von Dramen finden lassen, die in der Oekonomie sich gleichen; ein Beweis von einer feurigen, erfindungsreichen und unerschöpflichen Phantasie. Auch fehlte es ihm nicht im Ganzen an Grazie des Ausdrucks und an Harmonie des Verses. Hierin konnte er jedoch einen grössern Ruhm erlangen, wenn er einfacher hätte phrasiren, gewisse rauhklingende Namen vermeiden und musikalischere Versmaasse für sein Ariengewebe hätte wählen wollen. Den Gipfel der Trefflichkeit hier zu erreichen, in Dem, was Fluss, Süsse, und Zierlichkeit des Styls betrifft, das blieb seinem Nachfolger Metastasio vorbehalten."[2]) Wie dieser selbst von Zeno's Drammi dachte, erhellt aus einem seiner Briefe an Fabroni, den letzterer in seiner Vita Zeni mittheilt: „Wollte man auch" — schreibt Metastasio — „dem Apostolo Zeno jeden andern poetischen Vorzug abstreiten, so ist doch das Verdienst: mit glücklichem Erfolge gezeigt zu haben, dass unser Melodrama und die Vernunft keine unverträglichen Dinge sind — so ist das Verdienst, sich von den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit nicht losgesagt, sich der Ansteckung von dem Widersinnigen und Schwülstigen des damals herrschenden Styls erwehrt; das Verdienst endlich, den Kothurn von der possenhaften Scurrilität des Soccus, womit dazumal das ernste Drama befleckt wurde, befreit zu haben — so sind diese Verdienste Zeno's doch gross genug, um ihm unsere Dankbarkeit und die Achtung der Nachwelt zu sichern."

Hören wir nun Stephan Arteaga's [4]) Ansicht über den Melodramendichter Apostolo Zeno: „Unter den vielen Unternehmungen,

1) Vgl. Gesch. d. Dram. V. S. 469. — 2) Von der Vergleichung, die Sismondi zwischen Zeno und Metastasio zieht (Littérature du midi de l'Europe 2. éd. T. II. p. 291. 292), werden wir bei Metastasio Notiz nehmen. — 3) Durch Cicognini und Noris eingebürgert. — 4) Gesch. d. ital. Oper II. S. 58 ff.

welchen er sich zum grossen Vortheil seiner Nation unterzog, war auch die Verbesserung des Drama begriffen. Er verbannte die zügellosen, oder vielmehr unanständigen Gewohnheiten, wodurch es entstellt war, und wo er nur im weiten Felde der Geschichte, in der er vorzüglich bewandert war[1]), auffallende Beispiele von Vaterlandsliebe, von rühmlicher Ehrbegierde, von dauerhafter Freundschaft, von Hingebung und Treue in der Liebe, von Mitleid gegen Nebenmenschen, von Grösse der Seele in Unglücksfällen, von Klugheit, Stärke und anderen ähnlichen Tugenden fand, suchte er sie stets zum Schmuck des Theaters anzuwenden. . . . Sein Styl ist correct und sich überall gleich, die Erfindung mannigfaltig, die Begebenheiten sind besser vorbereitet als vor ihm geschah, und das Ganze schreitet in schöner Ordnung fort. Vorzüglich wurden von ihm geistliche Gegenstände sehr meisterhaft und mit einer vor ihm gänzlich unbekannten Geschicklichkeit behandelt, weil die geistlichen Oratorien[2]), die in Rom vom heiligen Philipp Neri[3]) erfunden, und von Franc. Balducci verbessert, damals sehr darnieder lagen, und nur alltäglichen Köpfen überlassen waren. Apost. Zeno legte Hand an, und gab ihnen jene Majestät wieder, die der Sprache der heiligen Schrift angemessen ist. Sein Sissera, Tobias, Naemi, Joseph, Die Prophezeihungen des Jesaias (Le Profezie Evangeliche d' Isaia), Daniel, Davide umiliato, Ezechiel u. s. w. werden immer die besten Vorstellungen bleiben, die Italien bis zu den Zeiten des Metastasio gehabt." . . . „Mit solchen Vorzügen ist dieser

---

1) Wie seine verschiedentlichen historischen Schriften und Werke über Geschichte beweisen, z. B. A. Zeno's Bruchstücke zu den Elementi della Storia (aus dem Französ. des P. Vallemont übersetzt) etc. Ven. per Girol. Albrizzi 1700. 8. Mappomondo Istorico etc. Ven. 1702. 4. Fortsetzung der Elementi. Compendio dell' antica e moderna Istoria della Sereniss. Reppubl. di Venezia etc. Ven. 1774. 8. Dissertazioni Vossiane cioè Giunte ed osservazioni intorno agli Storici Italiani, che hanno scritto latinamente ramentati dal Vossio nel terzo libro de Historicis Latinis. Ven. 1752. T. II. 4. — 2) A. Zeno verfasste 15 Oratorien (Azioni Sacre), die gesammelt erschienen, Ven. 1735. 4. Zeno war der Erste der diese geistlichen Musiktextstücke in eine regelmässige Handlung brachte. — 3) Geb. zu Flor. 1515, gest. Rom 1595, Stifter der Congregation der Priester des Oratoriums. Die Oratorien soll er nach Einigen 1540, nach Andern 1558 eingeführt haben.

Dichter dem ohngeachtet noch weit von der Vollkommenheit entfernt. Er muss mehr ein Mann von Talent als von Genie genannt werden, und zwischen seinen und den Werken des Metastasio ist fast ein ebenso grosser Unterschied, wie zwischen dem Anblick eines angenehmen und grünen Thales, welches man einmal beim schwachen Schimmer des Mondes betrachtet, das anderemal aber an einem heitern Maimorgen von den Strahlen der Sonne erleuchtet. Die Eile, mit welcher Zeno arbeitete[1]), verleitete ihn bisweilen, sich einige Nachlässigkeiten, auch im Styl, zu Schulden kommen zu lassen. Er kannte die Geschwindigkeit nicht hinlänglich, mit welcher das Melodrama fortschreiten muss. Seine Scenen sind zu lang, die Begebenheiten zu mannigfaltig, und mit Zufälligkeiten zu sehr überladen: so dass einige seiner Dramen so reich an Inhalt sind, dass man füglich zwei bis drei vollkommene Trauerspiele daraus machen könnte." ... „Bisweilen brachte er so belebte Stellen zum Vorschein, dass man selbst die tragische Muse des grossen Corneille damit dürfte vergleichen können."

Wir geben ein Verzeichniss von Apostolo Zeno's Stücken in der Reihenfolge wie sie die mehrerwähnte Ausgabe des Gozzi in X Theilen (5 Bände) 8. Venez. 1744 bringt:

Vol. I. Ifigenia in Aulide. Merope. Caio Fabbrizio. Lucio Papirio. Atenaide. Temistocle.

Vol. II. Andromaca. Li Due Dittatori. Gianguir. Ornospade. Semiramide.

Vol. III. Griselda. Lucio Vero. Enone. Nitocri. Meride e Selinunte.

Vol. IV. Ormisda. Scipione nelle Spagne. Engelberta. Imeneo. Teuzzone.

Vol. V. Venceslao. Mitridate. Euristeo. Li Rivali Generosi. Eumene.

Vol. VI. Faramondo. L' Amor generoso. Sirita. Alessandro Severo. Aminta.

---

1) Ap. Zeno brauchte oft kaum acht Tage zu einem Stücke, wie March. Maffei im Vorwort zu seinem Teatro italiano (1728) berichtet („cui spesso appena otto giorni è costato il comporgli" p. VII.).

Vol. VII. Gl' Inganni felici. Svanvita. Pirro. Narciso. Psiche. Serenata.

Vol. VIII. Enthält die Oratorien.

Vol. IX. Die Drammi (Operntexte), die Zeno zusammen mit Pariati gearbeitet: Sesostri. Alessandro in Sidone. Don Chisciotte in Corte della Duchessa.

Vol. X. Astarto. Artaserse. Statira. Anticeo. Florio Anicio Olibrio.

Ausgeschlossen aus dieser Sammlung blieben: Il Tirsi (Venez. 1696). L' Odoardo (Ven. 1698). L' Anfitrione (1707). Il falso Tiberino (1709). Als Mss. von Ap. Zeno's eigener Hand befinden sich noch in der Büchersammlung des Farsetti zwei andere Drammi: L' Antiochide und Il Caio Mario in Minturno.

Aus diesem Loostopf ziehen wir auf gut Glück drei Nummern. Die übrigen müssen für uns Nieten bleiben: das gewöhnliche Schicksal dieser mit sympathetischer Zeittinte geschriebenen Loose, dass sie, nach verflogener Tinte, aus Treffern zu Nieten erblassen, und nicht einmal sagen dürfen: Nos numerus sumus.

Zu erwähnen bleibt noch, dass die Mehrzahl von Zeno's Texten Antonio Caldara in Musik setzte, geboren zu Venedig in einem nicht verzeichneten Geburtsjahr. Caldara's erste Oper Argine wurde 1689 in Venedig aufgeführt. Später finden wir ihn als zweiten kaiserlichen Capellmeister in Wien, wo er 1736 starb. Caldara war Kaiser Karl's VI. Lieblingscomponist, dessen ernster, feierlicher und majestätischer Styl in der Staatsperrücke den Charakter der kaiserlichen Geistesstimmung aussprach. Diese Erhabenheit athmeten namentlich Caldara's geistliche Compositionen. In seinen Opern schreitet dagegen die Musik gewöhnlich im Hauswamms umher, nicht ohne spanische Gradezza, doch ruht inzwischen das Lockenstaatsgebäude, — das haarige Symbol des überschwebenden kaiserlichen Doppeladlers, — auf dem Perrückenstock, neben Krone und Scepter. Metastasio, von dem Caldara acht Opern componirte, klagt über den Mangel an Erfindung, Geschmack und Eleganz, bei aller Anerkennung der Majestät des Styls, der Reinheit der Harmonie, der Correctheit und tiefen Kenntniss der Kunst in Caldara's Kirchenmusik. Burney's Vor-

gänger, Verfasser einer Geschichte der Musik: Sir John Hawkins, widmet in seinem fünfquartbändigen, saffianledernen, ungleich dickern als gehaltreichen Geschichtswerke, dem Caldara eben so viele Zeilen[1]) als diese Geschichte Quartbände zählt, ohne der Musik zu erwähnen, die Caldara zu einem halben Hundert von Apostolo Zeno's und zu acht von Metastasio's Opern componirte, als ob dergleichen weder zur Wissenschaft noch Praxis einer allgemeinen Geschichte der Musik in 5 Bänden Grossquart gehörte. Wir fürchten: ein Engländer hat so wenig Beruf, eine Geschichte der Musik zu schreiben, als er Verständniss für diese hat. Englands Sphärenmusik schnurrt in den Rädern und Walzen seiner Fabriken. Dagegen für ein ächtenglisches Ohr wirkliche Sphärenmusik, Lärmmusik ist. Händel, Weber — Humbug des high life! Mode-Humbug! Auch die Affen tanzen gar freudig ums Feuer — aber das Feuer unterhalten, Holz selbst zutragen, das verstehen sie nicht. Von der Welt des Fashion, des Westend, ist die Rede, nicht vom englischen Volke. In dessen Herzblut rieseln noch die Klänge von König Alfred's Harfe, des volksthümlichsten aller Könige Englands, dem eben auch ein Volksherz im Busen schlug. Das Westend, das ist die Wolle im Ohr der englischen Aristokraten, den Wollsack und die Wollballen von Bruder Jonathan ungerechnet. Erst wenn die High Nobility besagten Wollklumpen aus den Ohren schafft, dann erst ist die Möglichkeit gegeben, dass, zugleich mit der Stimme des Volkes, auch dessen Gesang freien Eingang in ihr High-life-Ohr, und volles Verständniss fände.

Doch die drei Nummern, die wir auf gut Glück aus dem Loostopfe zogen, worin die Titel von Apostolo Zeno's 60 Melodramen liegen? — Die erste Nummer nennt zufälligerweise Zeno's erste Oper:

Gl' Inganni felici,

„Die glücklichen Täuschungen", die er 1695 als 28jähriger Jüngling schrieb, und die, trotz der classischen, dem Herodot entlehnten, aber bis zur Unkenntlichkeit umgestalteten Fabel[2]), noch

1) A General History of the Science and Practice of Music by Sir John Hawkins. Lond. 1776. Vol. V. p. 36. — 2) Herod. VI. c. 126—130.

die halbe Eierschaale aus G. A. Cicognini's und Matteo Noris' Hecke nachschleppt. Zwei Nebenbuhler werben um die Hand der Agarista, Tochter des Clistene, Königs von Syrien, Elis u. s. w. Der Eine der Freier ist Demetrio[1]), Prinz von Athen, der als Maler Armidoro, auftritt, um als solcher bei der Prinzessin, Agarista, Eingang zu finden, die ihr Vater, König Clistene, eifersüchtig hütet, und nur demjenigen zur Gattin geben will, der als Sieger in den Olympischen Spielen ausgerufen würde. Doch gestattet Clistene der Prinzessin, in ihrer Abgeschlossenheit Unterricht in den schönen Künsten zu nehmen. Wie Demetrio, als Maler Armidoro, so verkehrt Orgonte, Prinz von Thracien, unter dem Namen Silface, als Musiklehrer mit der Prinzessin. Agarista liebt aber heimlich den Maler Armidoro, für den sie eine schwärmerische Leidenschaft fasst, ohne dass derselbe es ahnet. Schon in dieser Liebe der Prinzessin zu Einem anscheinend niedern Standes, und ihrem Lehrer, erkennt der Leser eine den Verwickelungsmotiven des Cicognini verwandte Schürzung; und um so mehr verwandt, da auch hier, wie bei Cicognini, in seinem Stücke, „Die Frau von vier Männern", z. B.[2]), hinter dem Diener ein Prinz steckt. Es steckt aber auch hinter dem „Reformator" der italienischen Bühne des 18. Jahrh., hinter dessen „Glücklichen Täuschungen" mindestens, die Komödie des „Reformators" derselben Bühne im 17. Jahrh., als welcher auch Cicognini seiner Zeit gepriesen ward; — wie hinter dessen Dramen noch die Findlingskomödie des 16. Jahrh. steckt. Von letzterer hat sich jedoch Zeno schon in seinem ersten Stück, die „Glücklichen Täuschungen", losgesagt: Seine verkappten Prinzen sind keine Findlingskinder, und seine Knoten sind nicht aus verwechselten Windeln und Wickelbändern geknüpft. Auch darin unterscheiden sich seine Prinzen, Prinzessinnen und Väter-Könige von denen Cicognini's, dass sie keine romanhaften Phantasiefiguren, sondern historische Personen sind. Inwiefern aber solche freigewählten Vermummungen sich in die zufälligen Intriguenspiele der Personenverwechselungen und Täuschungen mehr oder minder glücklich verweben: das wird uns zunächst Zeno's Erstlingsstück lehren.

---

1) Herodot's Alkmäonide Megakles. — 2) Gesch. d. Dram. V. S. 707 ff.

Ein opernhafter, malerisch imposanter Schauplatz entfaltet sich gleich in der ersten Scene vor unsern Blicken: das Amphitheater der Olympischen Spiele mit seinen Zuschauern. In der Mitte König Clistene's Thron. Clistene tritt lorbeerbekränzt ein; ihm schreitet ein grosses Gefolge voran. Der König befiehlt dem Herold, den Wettkämpfern, bevor sie die Kampfbahn betreten, den Siegespreis zu verkünden. Der König besteigt den Thron; der Herold ruft den Preis aus, der dem Sieger, ausser dem Lorbeer, die Prinzessin Agarista als Gemahlin, und Elis als Mitgift verheisst. Unser Maler Armidoro, der verkappte athenische Prinz, wirft im Ringkampf zwei Mitbewerber zu Boden. Nun tritt Silface, der als Musiklehrer verkleidete thracische Prinz, Orgonte, in die Schranken. Auch ihn ringt Armidoro nieder. Clistene ruft Armidoro zum Empfang des Lorbeers auf. Armidoro nähert sich dem Könige; dieser umarmt ihn, frägt nach des Siegers Vaterland und Abstammung. Armidoro giebt sich dem Könige Clistene, vor allem bei den olympischen Spielen versammelten Volk, ohne Weiteres als Demetrio, Prinz von Athen, zu erkennen.[1]) Der hocherfreute König begrüsst den Prinzen Demetrio als seinen Eidam, den er am nächsten Morgen der Prinzessin als ihren Bräutigam vorstellen werde. Armidoro singt eine Wonnearie und entfernt sich. Nachdem der König befohlen, dass die Wettkämpfer bei erleuchteter Scene den Tanz eröffnen, tritt auch er ab, nicht ohne Abgangsarie, die bei Zeno vielleicht zuerst obligat wird.[2]) Für Prinz Demetrio, sollte man

---

1) Patria m' è Atene, e son Demetrio, figlio
Al regnante Clearco.

2) In den Melodramen des 17. Jahrh. findet sich die Abgangsarienstrophe nicht, z. B. Giustino, Melodr., Ven. 1683, im selben Jahre im Teatro Vendrameno di San Salvatore dargestellt. L' Annibale in Capua, Melodr. im Theater Grimano zu Venedig 1661 gespielt und im selben Jahr auch gedruckt. L' Heraclio, Melodrama, 1671 im Theater Grimano gespielt und Ven. 1671 gedr. Il Genserico, Melodrama, 1669 in Vened. aufgeführt und gedr. Il Tito, Melodr., 1666 daselbst gespielt und gedr. Der Verfasser wollte aus Bescheidenheit, wie die Widmung des Verlegers, Franc. Nicolini, sagt, nicht genannt seyn. In allen diesen Melodramen fehlt die Abgangsstrophe, die bei Zeno fast jede Scene abschliesst. Ebenso wenig begegnet man einer solchen in den Drammi musicali, oder di Musica, des

meinen, sey nun, nachdem er vor ganz Griechenland im Stadium zu Elis den Maler Armidoro abgelegt, das Melodrama zu Ende. König Clistene stellt ihn seiner Prinzessin Tochter als Sieger und ebenbürtigen Bräutigam vor; Braut und Bräutigam lieben sich — was kann der Schluss eines Melodrama mehr verlangen? Jedenfalls weiss Prinzessin Agarista, dass der um sie wettkämpfende Armidoro, den ihr Clistene als Prinzen Demetrio vorzustellen im Begriffe ist, sie liebt, sie besitzen will. Diese Vorstellung findet aber nicht statt, noch lange nicht statt — Warum nicht? fragt der Zuschauer, fragt der Leser. Agarista verkehrt bis zuletzt mit Prinz Demetrio als Maler Armidoro. Die ganze Stadt Elis, die Landschaft Elis, ganz Griechenland, weiss, dass Armidoro die abgelegte Maske des Prinzen Demetrio aus Athen ist; nur Agarista hat keine Ahnung davon — Warum nicht? fragt ganz Elis. Hatte Prinz Demetrio etwa Stand und Namen dem König Clistene heimlich und als Geheimniss mitgetheilt? Nichtsweniger. Gleichwohl verheimlicht Clistene seiner Tochter: Wer Armidoro eigentlich sey, und sagt ihr davon keine Silbe — Warum nicht? — fragt ganz Griechenland, fragt Herodot, kopfschüttelnd gleich nach der ersten Scene über die Verballhornung seiner Geschichte für nichts und wieder nichts, und auf die Gefahr: vorweg die poetische Wahrscheinlichkeit, die Glaublichkeit der Fabel, in Frage zu stellen.

Hören wir weiter. In einem mit mathematischen Instrumenten ausgeschmückten Saal erblicken wir den Alceste, einen „Astrologo“, der aber nur die Maske der thessalischen Prinzessin, Oronta, der heimlichen Gattin des Orgonte, Prinzen von Thracien, jenes als Musiklehrer Silface, verkappten Nebenbuhlers von Armidoro, der ihn im Ringkampf überwunden. Wir erfahren aus Oronta's eigenem Munde, dass sie dem treulosen Gatten in dieser Verkleidung gefolgt. Wenn unser Leser in ihr nicht vielmehr die Prinzessin Dionisia zu erkennen glauben sollte, die in Cicognini's Stück „Adamira“ [1]) ihrem gleichfalls davongelaufenen

---

Michele Colombo (Filli di Tracia) aufgeführt zu Ferrara im Teatro St. Stefano 1664. Musik von Andrea Matioli. Noch in den Melodramen des Ipolito Bentivoglio. Vened. 1668 u. s. w.

1) Gesch. d. Dram. V. S. 670.

heimlichen Gatten, dem norwegischen Prinzen, Enrico, nachreiste, und sich am Hofe des Königs von Schweden als Winzer Laureno aufhält. Erst in der sechsten Scene verkündet König Clistene seiner Tochter Agarista, dass sie Braut, und der Prinz Demetrio aus Athen ihr Bräutigam. Von Armidoro kein Wort. Man muss also annehmen, dass der König den bei seiner Tochter, die er wie seinen Augapfel hütet, ein- und ausgehenden Maler Armidoro von Person nicht kennt. Dazu schüttelt wieder Herodot den Kopf. Agarista erklärt ihrem Vater rundweg, sie ziehe vor, bei ihrem Vater zu bleiben und als alte Jungfer zu sterben. Clistene bleibt nichts übrig, als seine Arie zu singen und abzugehen.

Agarista fragt nun den Astrologo, den Alceste, die verkappte thessalische Prinzessin, Oronta, um Rath. Astrologo bittet sich, behufs Wahrsagens, den Namen von Agarista's Geliebten aus. Diese nennt Armidoro unter dem Siegel der Verschwiegenheit. Der Astrologo liest in den Sternen, dass sie wieder geliebt wird. Agarista singt eine Abgangsfreudenarie; worauf Astrolog Alceste im Abgehen seine Rabenarie mit der schmelzenden Stimme einer verlassenen Ariadne ächzt.

Arbante, Vertrauter des thracischen Prinzen Orgonte, dessen Maske, den Musiklehrer Silface, Armidoro in den Sand der Kampfbahn geworfen, tröstet seinen doppelt auf den Pot gesetzten Prinzen mit dem Anschlage, an dem er zettelt: sich in die aus Thracien von König Clistene erwartete Gesandtschaft einzuschmuggeln, und den Moment zu erspähen, wo er sich der königlichen Burg oder der Prinzessin Agarista würde bemächtigen können.[1]) Silface ermangelt natürlich nicht seine Zustimmungsarie zu singen. Astrolog Alceste liest aus Silface's Handlinien — nicht ohne sein Entzücken über die „theuere Hand", die er in der seinigen hält, im Stillen zu erkennen zu geben[2]) — dass er

---

1) Forse la sorte
O di occupar la Reggia,
O di raper la figlia
Ci aprira qualche varco.

2) Alceste (ap.) „O cara!" — „O mia dolcissima omicida!" („O meine süsseste Meuchelmörderin!")

ein Mädchen betrogen, und nun eine Andere betrügen will. Silface wünscht sich Glück zu seinen wahrsagenden Handlinien, und hofft von ihnen Näheres auch über den Erfolg seiner zweiten Liebe, eventualiter seines zweiten Betrugs, zu erfahren. Um das zu erfahren, meint Astrologo Alceste, müsse er seine Geister befragen. Silface's Arie ist damit einverstanden.

Der Astrolog, der Alles vorherweiss, muss doch erst von Armidoro erfahren, dass er der Sieger und folglich Prinz Demetrio. Nur möchte der Astrolog es für sich behalten, weil er Agarista's Liebe unter der Maske des Armidoro prüfen möchte. Astrolog Alceste versichert, Agarista liebe ihn aussermaassen, sie wisse es aus ihrem eigenen Munde. Man kann sich die Seligkeitsarie denken, die Prinz Demetrio auf Rechnung des Malers Armidoro flötet.

Auf den Wunsch von König Clistene erheitert der „Anfion della Grecia", Silface nämlich, die melancholische Prinzessin Agarista mit einem Liedchen: Achill auf Sciro; verspricht sich aber im Kehrreim und nennt „Agarista" statt Deidamia, die Geliebte des jungen Achill in den bewussten Mädchenkleidern. Verspricht sich beim nächsten Kehrreim wieder, und singt „Orgonte" statt Achille. Darauf singt ihm Agarista am Spinett Deidamia's Antwort, wobei sie weniger an Achill als an Armidoro, und am wenigsten an Silface denkt. Trotzdem ruft dieser: „Ich verstehe dich, holde Seele."[1]) Die holde Seele weist ihm aber die Thür. Der thracische Sänger-Prinz giebt Achillesfersengeld, und lässt sogar die Abgangsarie im Stich. Agarista erfährt durch den Astrologo von Armidoro's alle Begriffe übersteigender Liebe, nebst der Andeutung: die Niedrigkeit seiner Geburt könnte möglicherweise über Nacht wachsen. Die doppeltfreudige Nachricht trägt dem Actschluss ein Duo in Gestalt zweier Arien ein, gesungen vom Astrologen und von Agarista.[2])

---

1) Ben t' intesi, alma mia.

2) Agar. O va, spietato amore,
O lasciami sperar
Tu che dai piaghe al core,
Tu le dovrai sanar.

Alc. Amor, delle tue pene
Non mi saprò lagnar.

Arbante hat sich während des Zwischenacts in die thracische Gesandtschaft eingeschlichen, und hält, in Vollmacht seines Monarchen bei König Clistene, um die Hand der Prinzessin Agarista für den thracischen Kronprinzen an. König Clistene bedauert, dass der Prinz von Athen Vorhand hat, dem er die Prinzessin bereits versprochen. Arbante versichert den König von Elis trotzdem der Freundschaft seines Gebieters, worauf ihn Clistene zur Hofjagd einladet, die er dem Gesandten zu Ehren veranstaltet. Arbante bleibt allein, um über das beliebte Hofthema: Verrath begangen zu Nutz und Frommen eines Prinzen, sey Pflicht-, Ehren- und Tugendgebot[1]) eine Diplomaten-Arie zu singen.

In einem Bildersaal sehen wir unsern Maler Armidoro seinem Maskenberufe nachkommen und an einem Porträt malen, das die unbemerkt eingetretene Prinzessin Agarista als das ihre erkennt. Sie tritt vor. Eine Liebeserklärung durch das Bouquet verhüllter Anspielungen wird angeknüpft. Sie wünscht das Porträt zu besitzen. Er möchte es nur gegen das Original vertauschen, und zeigt der Prinzessin einen Spiegel, worin der Leser sofort Cicognini's ähnliche Scene zwischen Prinzessin Ernelinda und ihrem Secretär Ferramondo[2]) erblickt, noch ähnlicher, als Aga-

---

Purchè si cangi in bene
  La gloria del penar.

Geh, mitleidlose Liebe,
  Geh oder schaff mir Trost.
Besänftige die Triebe,
  Die fachend du gekost.

Dein Weh will ich verschmerzen,
  Das mir im Busen tost:
Kehrst du zurück dem Herzen,
  Dem neckend du entflohst.

1) — Quando sono
Di vantaggio al suo Prence, i tradimenti
Perdono il nome; e son virtù non colpe.

Verräthereien, die
Dem Fürsten nützlich, ändern ihren Namen
Und werden aus Verbrechen Tugenden.

2) Gesch. d. Dram. V. S. 709.

rista's Porträt seinem Originale; so frappant ähnlich, wie aus Ernelinda's Spiegel gestohlen.

Clistene ladet Agarista zur Jagd ein in Gegenwart des Armidoro, den er aber nicht bemerken darf, um in ihm nicht den Prinzen Demetrio, seinen Schwiegersohn zu erkennen. Ausserdem freut sich Clistene über die gute Laune, worin er seine Tochter findet, wie sich denn auch von der Braut eines so liebenswürdigen Bräutigams, wie Prinz Demetrio, nicht anders erwarten lässt. König Clistene geht mit seiner Arie ab, die Augen festzudrückend, um den Armidoro nicht zu bemerken, welcher, allein mit Agarista geblieben, seine Freude über ihre bevorstehende Vermählung mit Prinz Demetrio ausdrückt. Prinzessin Agarista, empört über diese Freudenäusserung, nennt ihn einen falschherzigen Verräther. Er aber kitzelt sich vor Vergnügen eine Schäkerarie ab voll tänzelnder Wonne[1]), und entdeckt sich noch immer nicht — Warum nicht? fragt Herodot, alle neun Musen seiner neun Bücher Geschichten dabei steif ansehend. Diese neun Schwestern zucken die Achseln und wissen schlechterdings keinen Grund anzugeben.

Minder verlegen um eine Auskunft ist Silface bei der Mittheilung des Alceste, dem der Geist der Oronta erschienen und ihm sagen lasse: er sey ein gewissenloser, pflichtvergessener Herumtreiber, um so verdammenswürdiger, als er, Orgonte, der Kronprinz von Thracien ist. Silface räumt das Alles ein, möchte

---

1) Vezzosette
Pupillette.
Quanto volete, odiatemi
Ma odiatemi così,
Quell' ira è la mia pace.
Sdegnoso più mi piace
L' occhio che m' invaghì.

Allerliebste
Augenpüppchen,
Hasset mich so viel ihr wollet,
Wenn der Hass mich nur beglückt.
Wonne fühl' ich, wenn ihr schmollet,
Mehr gefällt noch, wenn es grollet,
Mir das Aug', das mich berückt.

aber doch wissen, was Oronta's Geist inbetreff seiner zweiten Liebe geäussert. Da der Geist der Oronta darüber schwieg, pfeift er was dem Geist in einer Arie und kehrt der Oronta im Alceste den Rücken. Dieser ruft als Astrolog die Blitze des Himmels zur Rache auf, die ihm aber, als Oronta, wie Zucker im Munde zergehen und als zuckersüsse Arie von den Lippen träufeln. „Zu theuer ist sein Leben mir."[1])

Agarista kommt dem Astrologo zu erzählen von der abscheulichen Freude des Armidoro über ihre bevorstehende Verbindung mit dem Prinzen Demetrio. Jetzt hält es der Astrolog an der Zeit, ihr zu entdecken, dass Armidoro und Demetrio Eine Person. Die Mittheilung wirkt überraschend, aber mehr auf uns, als auf Agarista, denn diese beschliesst, sich zu rächen. Dazu giebt ihr ein Zweikampf der beiden Nebenbuhler die schönste Gelegenheit. Sie trennt die Fechtenden, und als sie den vorgeblichen Anlass vom Zweikampf vernimmt: Streit über den Vorzug der Tonkunst und der Malerei, erklärt sich Agarista, nachdem Jeder von ihnen die Vorzüge seiner Kunst ins Licht gestellt, zu Gunsten der Tonkunst. Silface triumphirt, stimmt eine Siegesarie an, und muss nun abgehen, er mag wollen oder nicht. Agarista benutzt diesen Umstand, um dem Armidoro zu erklären, dass sie ihn hasse, und für Prinz Demetrio glühe. Armidoro's Doppelgesicht weint mit dem Auge des Armidoro, und strahlt Freude mit dem des Demetrio. Während der Mundwinkel des Armidoro-Halbgesichtes sich abwärts zieht mit der Gebärde der Betrübniss, bäumt sich der Demetrio-Mundwinkel siegjauchzend empor. Nun fliesst das Doppelgesicht in das Eine Jubelantlitz des Demetrio zusammen, aber um eben so rasch in das trübselige des Armidoro zu zerfliessen, als ihm Agarista zuruft: „Beide Gesichter sind mir gleich verhasst."[2]) Da Armidoro-Demetrio von Agarista's Aparte-Arie „e pur l' adoro", „Und doch bet' ich ihn an", nichts hört: nimmt seine Arie, den Act schliessend, das Doppelgesicht wieder an: und lacht und weint zugleich nach zwei Varianten: „Wer zuletzt lacht, lacht am besten", und „Der Mensch ist zur Freude nicht gemacht, darum weint sein Auge, wenn er

1) Troppo cara mi è la sua vita.

2) Odio al par di Armidoro anche Demetrio.

herzlich lacht", indem er, als Maler, jenen berühmten Pinselstrich, der mit einem einzigen Zug Lachen in Weinen und umgekehrt verwandelt, abwechselnd anbringt.[1])

Im dritten Act überrascht Armidoro die Prinzessin Agarista, wie sie eben den Astrologen, Alceste, küsst. Dieser hatte die Prinzessin eben mit seinem Schicksal, seinem Geschlecht, und seinem wahren Namen: Oronta, bekannt gemacht, unter dem Siegel der Verschwiegenheit, das ihr Agarista als Unterpfandskuss auf die Lippen drückt. Armidoro stürzt auf den Flügeln der Verzweiflung davon, geradewegs in den wilden Wald. Hier findet sich auch Agarista mit Oronta ein, die Bart und Roquelor des Astrologo abgeworfen, und als thessalische Prinzessin einhergeht. Silface, auf der Lauer, bricht mit seinen Leuten hervor, wirft sich blindlings, ohne Oronta zu bemerken, auf Agarista. Oronta springt herbei, der Agarista zu Hülfe. Silface stösst Oronta zurück mit zugedrückten Augen, um sie nicht zu erkennen. Oronta stürzt zu Boden, Silface entflieht mit seiner Beute. Clistene, von Arbante begleitet, findet Oronta betäubt am Boden liegen. Arbante, um mit guter Manier sich aus dem Staube zu machen, erbietet sich, den Räubern nachzusetzen. Inzwischen hat sich Oronta erholt, nennt Orgonte, Kronprinzen von Thracien, königl Hoheit, als den Räuber Agarista's. Clistene befiehlt, ihn zu Schiffe zu verfolgen. Die Scene verändert sich und stellt einen Hochweg vor, der zum Meeresstrande sich absenkt. Es folgen theatralisch bewegte Scenen, nur leider auf Kosten der dramatischen Entwickelungskunst. Silface bemüht sich, Agarista zu beschwichtigen, diese verabscheut und verflucht ihn.[2]) Trotz den Flügeln der Verzweiflung,

---

1) Vorria pur ridere
Delle mie lagrime
Il Dio d' amor.

Ma sento
Ancor nell' alma
La calma
Del contento
In onta del dolor.

2) Ti fuggirò
Ti aborniro.

kommt Armidoro als Letzter in den Wald gestürzt, und hat nur eben Zeit, hervorzubrechen, und nach einem heftigen Zweikampf mit Silface ihn zum zweitenmal hinzuwerfen. Agarista überschüttet ihren Retter mit den zärtlichsten Liebkosungen, die aber Armidoro, welchem Agarista's dem Astrologen gegebener Kuss eine tiefe Wunde ins Herz gebrannt, düstergrollend zurückweist. In seinem Blute daliegend, bekommt Silface Gewissensbisse wegen der von ihm verrathenen Oronta. Die Klagelaute, die, über ihn hingebeugt, die inzwischen herbeigeeilte Oronta mit seinem Blute vermischt, wirken, selbst noch als schwache Nachahmungen ähnlicher Situationen im Aminta und Pastor Fido, schön und ergreifend. Der blutstillende Stein, den sie auf die Wunde des ohnmächtigen Silface legt, könnte einen Stein rühren, wenn er nicht selbst dieser Stein wäre, der vor Rührung blutige Thränen weint. Silface erholt sich dank dem Stein, und fragt, wie Filli in der Pastorale[1]):

Sind das vielleicht des Todes
Grauenathmende Bezirke?[2])

Glaubt in Oronta den strafenden Schatten zu erblicken:

Ist dies vielleicht Oronta's Schattenbild,
Das mich der Schmach anklagt und des Verraths?[3])

Sie liebkost ihn auf's zärtlichste, und liefert ihm damit den Beweis, dass sie kein Schattenbild, sondern Fleisch und Bein. Er verspricht, durch treue Gattenliebe seine Schuld abzubüssen:

Verhasst wär mir das Leben,
Wenn's dein Geschenk nicht wäre.
Ja leben, Theure, will ich,
Will leben einzig nur, um dich zu lieben,
Und dass dein Leid um mich mein Weinen sühne.[4])

Oronta. Nicht Thränen, Liebe will ich, holde Augen!

---

1) Oben S. 59 ff.

2) Son questi della morte
Forse i turbidi regni.

3) Questa forse di Oronta è la sembranza,
Che mi rinfoccia i tradimenti, e l' onte.

4) Aborrirei la vita,
Se non fosse tuo dono.

Und beweist ihm ad hominem, dass sie Fleisch und Bein, und zwar italienisches Fleisch und Bein, das selbst im „Feuerlein“ eines Irrwisches schmelzen kann, welches, wie dieser thracische Prinz, nur brennt als fauler Dunst. Dunst und Fleisch und Bein vereinigen sich zu einem Liebesduett, als Ein Leib und Eine Seele.[1]) Die Vereinigung des zweiten Liebespaares, des Armidoro und der Agarista als „Zwei Herzen und Ein Schlag“ oder „Zwei Seelen und Ein Ministerium“, erfolgt in der Königsburg, nachdem Agarista durch Oronta, das erwünschteste Licht über jenen verhängnissvollen Kuss verbreiten lässt, den Armidoro seine Agarista auf die Lippen des Astrologo drücken sah. Jetzt erklärt Agarista, auf Armidoro's Frage: ob er Demetrio oder Armidoro heissen soll?

.... Beide Namen sind,
Als deine, mir gleich theuer.[2])

Vivrò, mia cara Oronta,
Vivrò, ma per amarti, e perchè il pianto
L' offese, che ti feci, un dì cancelli.
Oronta. Voglio affetto, e non pianto, occhi miei belli.

1) Silf. Perchè ognor ti viva in petto,
Io ti rendo il cor già tolto.
Sento, e vedo il mio diletto
Nel tuo seno, e nel tuo volto.

Oronta. Tu mi rendi il core amante,
E il mio cor ti rendo anch' io.
Ma io ritrovo il tuo incostante,
E fedel tu trovi il mio.

Dir im Busen stets zu leben,
Giebt sich dir mein Herz zurück,
Fühlt in dir mit Lusterbeben
Seines Lebens einzig Glück.

Willst du neu dein Herz mir schenken,
Schenke meines dir auch ich.
Konntest meins du treulos kränken,
Schlägt es treu doch noch für dich.

2) Entrambi i nomi
Perchè tuoi, mi son cari.

Zur Freude des Königs Clistene, der dem Schlussquartet, gesungen von Agarista, Orgonte, Silface und Armidoro, seinen väterlichen Segen giebt.[1])

Wollte die italienische Kritik schon aus diesem Erstlingsstücke des Apostolo Zeno den „Reformator" der Bühne, oder auch nur des „Melodrama's", herauserkennen: so könnte sie dies nur in Vollmacht des Titels: „Gl' Inganni felici", „Die glücklichen Täuschungen", die auch sie theilen würde. Selbst die paar hübschen Situationen kommen auf Kosten der Wahrscheinlichkeit und nur im Wege auffälliger Bühnenverstösse zu Stande. Das Verhalten der Personen, ihr Empfinden und Bestreben, ihre Antriebe und Liebesregungen erscheinen wohl züchtiger, anständiger, als in den Pastoralen und Komödien der Cinque- und Secentisten; doch hat das Melodram jenes Zeitalters eine ungleich intensivere Wärme der Leidenschaft und auch eine poetischere Färbung derselben voraus. Ja in seiner ursprünglichen Gestalt, als musikalisches Drama des Rinuccini, verbindet dasselbe eine Innigkeit mit einer Reinheit der Liebesempfindung, in Vergleich mit welcher die entsprechenden Affecte in Zeno's Inganni felici als deren abgeschwächter und matter Nachhall erscheinen dürften. Dem classischen Anstrich und Fabelmotive widerspricht der durchgängige Mangel an idealer Würde und Haltung der Figuren. Einen thracischen Sänger wie Silface würde Herodot's Clistenes den Pferden des thracischen Diomedes als Futter vorwerfen,

1) Fuggite dal core,
Nojose mie pene.
Già stringo, già annodo
La candida mano
Che sola stringea
Che sola tenea
Quest' alma in catene.

Entflieht aus dem Herzen
Ihr peinvollen Schmerzen.
Schon drück' ich, umspann' ich
Die schimmernde Hand,
Die allein mir gebunden
Die Seele umwunden
Mit lieblichem Band.

und würden die Pferde aus der Krippe werfen. Zeno's thracischer Sänger verdient kaum, dass ihn die „Hunde des Zenodotus"[1]) zerreissen, geschweige die Mänaden, die den thracischen Orpheus zerfleischten, und bei Rinuccini eine so schöne Dithyrambe jauchzen. Und was das „Neue" in Zeno's Erstlings-Melodram anlangt, so würde ein Grieche aus der Zeit der Olympischen Spiele in demselben die reformatorische Neuheit jenes atheniensischen Schiffes wiederfinden, dessen vermoderter Rumpf so lange ausgeflickt wurde, bis sich darüber ein Meinungsstreit erhob: ob das Schiff als alter oder neuer Plunder zu betrachten sey. Apostolo Zeno's Lorbeer grünt nicht im pastoralen, sondern im heroisch-historischen, insbesondere römisch-heroischen Melodrama. Glücklicherweise hat unser Griff in den Loostopf, als zweite Nummer, ein solches Melodrama, und eines der gepriesensten: den

Caio Fabbrizio,

gezogen, — einen Treffer, dürfen wir kühnlich hoffen, den uns die Zergliederung nicht zu einer Niete klügeln soll.

Welcher Quartaner wüsste nicht die Geschichte vom Consul Caius Fabricius, von König Pyrrhus und dem Elephanten am Schnürchen herzusagen, der, hinter einem Vorhang versteckt, plötzlich hervortrat und, um dem Fabricius Zugeständnisse abzuschrecken, den Rüssel mit fürchterlichem, starkem Geschrei über dessen Kopf erhob?[2]) Auch das weiss jeder Quartaner, dass der Römer aus dem Elephanten — eine Mücke machte, wozu seitdem so mancher diplomatische Elephant bei Friedensunterhandlungen gemacht worden, als Paroli auf das diplomatische Kunststück: aus einer Mücke einen Elephanten zu machen. Von diesem Elephanten, seinem Rüssel und pfeifenden Geschrei kommt nun in Zeno's Melodrama C. Fabbrizio, nichts vor. Desto mehr von der Mücke, ihrem Rüssel und Summsgesang in den Abgangsarien.

1) Ein griechischer Kritiker, Grammatiker und Bibliothekar zu Alexandrien unter Ptolem. Philad., wegen seiner Bissigkeit berüchtigt. — 2) *Τὸ δὲ θηρίον ἄφνω τήν τε προνομαίαν ἀράμενον ὑπέρεσχε τῆς κεφαλῆς τοῦ Φαβρικίου καὶ φωνὴν ἀφῆκε φοβερὰν καὶ τραχεῖαν.* Plut. Pyrrh. ed. Paris. 1846. c. XX.



Es könnte in der That jede Scene, des ersten, vorzüglichen Actes namentlich, ein melodramatisches Abbild von jenem Vorgang in Pyrrhus Zelt scheinen. Sie tritt hinter dem Vorhang als imponirender Elephant hervor, dessen über den Kopf des Fabricius hin erschallender Trompetenton sich in den Abgangsarien in Mückengesang auflöst.

Der Schauplatz ist Tarent, wo Pyrrhus, den bekanntlich die Tarentiner gegen die Römer zu Hülfe riefen, sein Hauptquartier aufschlug (475 E. d. St.). Wir erblicken einen prächtigen Saal mit Gemälden, die gewonnenen Schlachten des Pirro darstellend und die von ihm eroberten Städte. In der Mitte ragt König Pirro's Reiterstatue in Erz gegossen, zu deren Füssen Griechen und gefangene Römer lagern. Pirro tritt mit Kriegergefolge, Turio, Haupt der Tarentiner mit festlich gekleideten Landesgenossen auf. Turio macht den König auf den ihm zu Ehren am Feste der Saturnalien geschmückten Saal aufmerksam. Der König von Epirus, nicht darauf achtend, mustert des Turio und der Tarentiner prunkende Gewänder. Dann richtet er eine strenge Rüge an Turio über die Weichlichkeit der Tarentiner, inmitten eines Krieges mit den Römern. Turio vertheidigt sich und seine Landsleute, mit Berufung auf das Fest. Pirro hat kein Ohr für die Rechtfertigung und schreibt inzwischen etwas nieder. Turio entfernt sich, nachdem er gesprochen. Pirro lässt ihn zurückrufen, und überreicht ihm das beschriebene Täfelchen, worauf des Königs Vorschriften, bezüglich der künftig von den Tarentinern zu beobachtenden Kleiderordnung und Sitten, verzeichnet stehen. Turio verspricht Gehorsam mit einem „Tiranno!“ aparte, und entfernt sich. Von Cinea (Kineas), Pirro's aus Rom zurückgekehrtem Gesandten, erfährt der König, dass er die Römer, unbekümmert um Pirro's Kriegserfolge, unbeugsamer denn je gefunden. Ueber die vom Könige den Römern gemachten Friedensvorschläge werde er das Nähere durch C. Fabbrizio, den Gesandten Roms, erfahren, den Vater von Sestia, der Kriegsgefangenen des Königs:

Pirro. — Nenn', o Cinea,
Sie meine Sieg'rin, Kön'gin, meine Gattin,
Cinea. Wie? Pirro liebt?

Pirro. Der Helden
Gemeinschaftliche Schwachheit.[1]) ...

Schwachheit, dein Nam' ist — Held. Den Wahlspruch der französischen classischen Tragödie schreibt auch Zeno's Pirro auf seine Fahne. Cinea erinnert den König, dass seine Verlobte, Bircenna, Tochter des Glaucia, Königs von Illyrien, bald eintreffen werde:

Ein Eheband —

versetzt König Pirro —

Geschlungen aus der Ferne — lösen werd' ichs![2])

Minister, Staatsrath und Gesandter Cinea summt kleinlaut seine Arie von der Unbeständigkeit des Glückes, dieser Seeschlange des italienischen Drama's und Melodrama's.

C. Fabbrizio mit Römergefolge. Er bedeutet den König: Vorbedingung des Friedens sey: Herausziehen seiner Truppen aus Italien. Pirro dreht den Spiess um: Erst Friedensabschluss, dann sey er bereit, die Gefangenen und erbeuteten Fahnen auszuliefern ohne Lösegeld: „Des Pirro Reichthum ist sein Ruhm.“[3]) Der Römer und der Abstämmling von Achilles tauschen Beide stammeswürdige Reden. Auf dem Haupte beider liegt der Rüssel des grossen Corneille, ausstossend imponirende Trompetentöne, die allmählich in die zärtliche Arie ausbeben, mit welcher Pirro seine Kriegsgefangene, die herbeschiedene Sestia, mit ihrem Vater allein lässt. Fabbrizio meldet ihr den Tod ihres Verlobten, Volusio, der im Zweikampf mit Megacle, des Königs Liebling, den er für Pirro gehalten, zugleich mit dem Gegner fiel.

Sestia. Todt ist Volusio und trostlos mein Leben.

---

1) Pirro. Dilla, o Cinea,
Mia vincitrice, mia Regina e Dea.
Cinea. In Pirro amor?
Pirro. Commune
Debolezza a gli eroi. (I. Sc. 2.)

2) Nozze
Da lontano segnate: io saprò sciorle.

3) La ricchezza di Pirro è la sua gloria.

Fabbr. Man weint nicht, Sestia, um Bürger, die
Fürs Vaterland gefallen.[1])

Das könnte der wirkliche Fabricius gesprochen haben, als er mit dem Rüssel des trompetenden Elephanten über dem Kopf jene historischen Worte an König Pyrrhus richtete: „Denkt denn der grosse König mir mit der Rüsseltrompete eines grossen Thiers Furcht einzujagen?“ [2]) — Worte, die Fabricius vielleicht auch gegen den grossen Corneille geäussert hätte, bezüglich der Trompete des tragischen Alexandriner-Elephantenrüssels, der über die Köpfe seiner Helden hindröhnt. Doch kann Zeno's Fabbrizio nicht umhin, der Tochter noch einmal Thränen und Trauer mit einer auf der Maultrommel gebrummten Abgangsarie zu verweisen.

Turio führt die Bircenna herein, König Pirro's Verlobte aus der Ferne, die aber als deren Vertraute, Namens Glaucilla, das Lager besucht, von dem lebhaften Wunsche beseelt, ihres königlichen Bräutigams nähere Bekanntschaft zunächst incognito zu machen. Bei Sestia's Anblick sagt Bircenna zu ihrem Begleiter Turio, für den sie die Vertraute Glaucilla ist:

„Liebte sie nicht der König (Sestia nämlich), würd' ich schön sie nennen.“ [3])

Begrüsst dann die Sestia und beglückwünscht sie sarkastisch wegen der Erhebung zu Pirro's Gemahlin. Der Glückwunsch prallt an dem Schilde des römischen Mädchenstolzes ab:

So tief erniedriget
Sich meine Neigung nicht.[4])

Mag Pirro's Verlobte ihn immerhin behalten, und singt zu dem Stich das obligate Liedchen [5]) und schwirrt davon. Turio bietet

---

1) **Sest.** Morto è Volusio e desolata io vivo.
Fabbriz. Non si piangono, Sestia, i cittadini,
Che cadon per la patria.

2) Plut. a. a. O.

3) Se non l' amasse il Re, direi ch' è bella.

4) Non mirano si basso
I degni affetti miei.

5) L' abbia suo, ch' 'l puote amar.
Figlia a Roma, ho egual valor,

sich der Bircenna, die er für die Vertraute Glaucilla hält, als Genossen des gegen Pirro gerichteten Racheplanes an, auf Grund seiner für sie, die Glaucilla, gleich beim ersten Anblick gefassten Liebe.[1]) Bircenna, eine poetische Liebesheldin aus der Schule Corneille's, behält sich Turio's Mithülfe vor, als Beweis seiner Liebe, mit dem Beding, nichts zu unternehmen ohne ihren Specialbefehl.[2])

Weit entfernt todt zu seyn, kommt jetzt der römische Vaterlandsvertheidiger, der Volusio, Sestia's Verlobter, heil und unversehrt zum Vorschein, und zwar in König Pirro's Schlafzimmer, als macedonischer Soldat verkleidet, mit dem Vorsatze: sein einmal verfehltes Opfer, den Pirro, als dessen Leibgardist, zu ermorden.

Erzittre, Pirro,
Sowohl ob Sestia als wegen Roms.[3])

Fürserste zieht sich aber Volusio vor Pirro, der mit Fabbrizio eintritt, zurück. Gut dass uns Volusio in seinem Monolog mit dem wahren Beweggrunde seines Hereinschleichens in diesem Zimmer bekannt machte, man könnte sonst zu den zwei Motiven sich noch ein drittes hinzudenken: „Erzittre Pirro, sowohl ob Sestia's als wegen Roms, sowie auch von wegen deines Schatzes!“ Dass Römerstolz in Pirro's Augen einer solchen Versuchung zugänglich erscheint, beweist er dadurch, dass er dem Fabbrizio seine Schätze anbietet für einen vortheilhaften Friedensabschluss und für Sestia's Besitz. Fabbrizio lehnt lächelnd ab. „Roms Schätze sind auch seine Schätze.“[4]) Gerührt von des Römers unbestechlicher Tugend, bittet Pirro um dessen Freundschaft und Verschwägerung durch Sestia's Hand, die er liebe und zu dem Zwecke herschicken will, sobald er nämlich seine Arie gesungen.

S' ei lusinga, a nol curar:
S' ei minaccia, a nol temer.

1) Dal tuo sguardo primer vinto e conquiso.

2) Nella tentar s' io nol commando.

3) Tremone, o Pirro,
E per Sestia e per Roma.

4) In lei siam ricchi.

Fabbrizio bedenkt noch für sich die Sache hin und her, als **Sestia** eintritt:

Fabbr. (Für sich) Pirro, er liebet Sestia?
Und Sestia weiss es? Sestia kommt und schweigt?
Was soll ich davon denken? (zu Sestia) Meine Tochter. —
Sestia. Mein guter Vater.
Fabbr. Bist du
Dess eingedenk, dass obgleich
Du Sklavin, du als Freie
Geboren bist?
Sestia. Des Glückes
Misshandlungen sie können
Nicht Macht noch Herrschaft üben auf mein Herz.
Fabbr. Dass ausser Rom kein Heil dir
Noch Ruhm und Grösse blüht?
Sestia. Verhasst vielmehr
Ist ausser Rom mir Alles und verabscheut.
Fabbr. Auch Pirro?
Sestia. Er vor Allen.
Fabbr. Ein grosser unbesiegter König.
Sestia. Unser Feind ...
Der seine Macht missbraucht.
Fabbr. Auch dir zum Unglimpf, Sestia?
Sestia. Ich kann mich keiner Ungebühr beklagen ...
. . . .
Fabbr. Was sagte dir sein Blick, was seine Seufzer?
Sestia. Als Mitleid legt ich's aus mit meinem Schicksal.
Fabbr. Und sprach er nie von Liebe?
Sestia. Solch Erkühnen
Hätt' ich dir nie, nie die Gefahr verschwiegen.
Fabbr. Mit Recht nennst du's Gefahr, sie ist dir nah.
Sestia. Wie, Herr?
Fabbr. Der König liebt dich und er beut dir
Von Epirus die Kron' an.
Sestia. Ach, und wählte
Als Boten solchen Unglücks einen Vater?
Fabbr. Beweist dies nicht die Aechtheit seiner Liebe?
Sestia. Mit meiner Weigrung schreck' zurück sein Lieben.
Fabbr. Schlimm reizt man den, der was er will auch kann.
Sestia. So giebt es ausser meinen Banden und
Volusio's Tod ein schlimmres Uebel noch
Für mich?
Fabbr. Nein, Kind, wenn dir's an Herz nicht fehlt.
Sestia. Gebräch's an Herz mir, wär' ich nicht dein Kind.

Fabbr. (an seinen Dolch fassend) Mitleidlose Ehre!
Sestia. Erneu, erneu das alte Beispiel! Stark
Sey deine Hand. Du bist mehr Vater mir,
Wenn du mir nimmst mein Leben,
Als da du mir es gabst.
Fabbr. Nicht hab Gewalt ich über Pirro's Sklavin,
Doch du hast sie (giebt ihr den Dolch) — Nimm!
Sestia. Ich verstehe.
Fabbr. Und
Wenn Pirro je Unwürd'ges
Dir anzusinnen wagt —
Sestia. Durchbohr' ich ihn.
Fabbr. Nein. Eines solchen Feinds sich so erwehren,
Missfiele Rom. Die Ehre,
Nicht Zornwuth führ' den Streich.
Sestia. Wie soll ich nun mich schützen gegen ihn?
Fabbr. 's ist mein Dolch, Sestia! Schwing ihn denn, und stirb![1]

---

1) Fabbrizio.
[Pirro amante di Sestia?
E Sestia il sa? Sestia mi parla, e tace?
Che ne deggio pensar?] Figlia.
Sestia. Buon padre.
Fabbr. Ti sovvien, benchè schiava,
Che libera nascesti?
Sestia. Gl' insulti di fortuna
Non han sovra il mio cor dominio, e possa.
Fabbr. E che fuori di Roma
Non v' è bene per te, non v' è grandezza?
Sestia. Tutto anzi oggetto di disprezzo, e d' ira.
Fabbr. E Pirro ancor?
Sestia. Più ch' altri.
Fabbr. Re grande, invitto . . .
Sestia. Nimico a Roma, e che con guerra ingiusta
Del suo poter s' abusa.
Fabbr. Anche in danno di Sestia?
Sestia. Non mi posso doler d' atto scortese. . . .
Fabbr. Che ti disser suoi sguardi . . . i suoi sospiri?
Sestia. Pietà gl' interpretai data a miei mali.
Fabbr. Nè mai d' amor ti favellò?
Sestia. Taciuto
Non t' avrei l' ardire suo; non il mio rischio.
Fabbr. Rischio ben lo chiamarti, e l' hai vicino.
Sestia. Come, o signor?

Dieser trefflichen, ächt römisch gefühlten und durchgeführten Scene — so ächt und trefflich, dass sie unserem Lessing für die Katastrophe in seiner Emilia Galotti[1]) als Muster vorschweben durfte — setzt Zeno's Fabbrizio die römische Bürgerkrone dadurch auf, dass er ohne Arie abgeht.

Desto unrömischer bricht jetzt Volusio aus seinem Versteck hervor, während Sestia in einem mit der vorigen so preisenswer-

---

Fabbr. Pirro è tuo amante e t' offre
La corona d' Epiro.
Sestia. Ahime! e di tanta
Sciagura mia nunzio si elegge un padre?
Fabbr. Mal s' irrita chi può quello che chiede.
Sestia. Dopo i miei ceppi, e dopo
Volusio estinto, un peggio mal v' è ancora
Per me?
Fabbr. No, figlia, se avrai cor.
Sestia. Mancarmi
Se il cor potesse, non sarei tua figlia.
Fabbr. A che m' astrigni, dispietato onore!
(Dà mano ad uno stilo)
Sestia. Rinuova pur, rinuova i prischi esempj.
Forte sia la tua man. Mi sarai padre
Più nel tormi la vita, che non fosti nel darla. . . .
Fabbr. Sovra te, che di Pirro
Prigionera ora sei
Qui ragion non avrei.
Sestia. Ah! Che senza il tuo braccio . . .
Fabbr. Il tuo ti resta,
Prendi . . . (Lo da (il ferro) a Sestia)
Sestia. Intendo . . .
Fabbr. E se mai Pirro
Osi con atto indegno . . .
Sestia. Lo svenerò.
Fabbr. Ne, spiacerebbe a Roma
Liberarsi così d' un tal nemico.
Colpo d' onor t' addito,
Non di furor.
Sestia. Qual dunque
Riparo avrò da' suoi mal nati amori?
Fabbr. Sestia, quell' è mio acciar. Vibralo, e mori.
(Atto I. Sc. 9.)

1) Act V. Sc. 7.

then Scene übereinstimmenden Monologe den „Befreier-Dolch“ küsst, ihn anredend, dass er es nicht als Unglimpf halten möchte, aus der Hand des grössten Römers in die eines Mädchens überzugehen, „das unglückseligste, doch nicht unwürdigste.“[1]) Bricht hervor, entreisst ihr den Dolch, ruft:

Kein Stahl thut dem noth, dem Volusio beisteht[2])

und rennt mit einem haarsträubenden Theatercoup davon. Sestia starrt ihm offenen Mundes nach, hält ihn für ein Grabgespenst, und schliesst den Act mit einer zwischen Schreck und Hoffnung, Seyn und Nichtseyn, tremulirenden Arie.

Trotz Pirro's Täfelchen mit dem Verbot gegen Lustbarkeiten, kramt doch der zweite Act einen Marktplatz aus, ringsum mit Logen voll Zuschauern garnirt, und ausserdem im Hintergrunde noch die „Burg der Fröhlichkeit“ (Reggia dell' allegrezza). Fröhlichkeit, von einem bizarr gekleideten Gefolge begleitet, eröffnet den Ball mit Tanz und Gesang. Turio, an der Seite von Bircenna, knirscht Rache über Pirro's, gegen so schöne Tänze und Aufzüge erlassenen Befehl, und singt, von Bircenna gezügelt, Pirro zum Possen eine Arie. Wenn doch nur Pirro gleich in der ersten Scene ein drakonisches Gesetz gegen die Abgangsarie erlassen hätte, in einem Stücke zumal, das einen Fabbrizio zum Helden hat! Statt dessen singt er selbst wieder eine, nachdem er die Bircenna, seine von Person ihm unbekannte Braut, die ihm als Glaucilla den Kopf wäscht, derb abgefertigt mit dem Befehl, sie nach Illyrien zurückzuschicken. Das Kopfwaschen ist Stichwort in diesem Act. In der ersten Scene wäscht ihn Bircenna dem Turio; in der zweiten dem Pirro; in der dritten Fabbrizio, der mit dem Dolche die Handlung für seine Person aus der Hand gegeben, dem Pirro; in der vierten Pirro der Bircenna; in der fünften Cinea dem Pirro, hinter dessen

1) Liberatore acciaro,
Ti bacio, e mio già sei;
Ne di scorno ti fia passar dal pugno
Del maggior de' Romani, a quel di donna,
La più infelice sì, non la più vile

2) Ferro non giova, a chi Volusio ha seco.

Rücken er über die Schwäche des Königs seufzt, und über dessen Abfall von sich selbst klagt[1]), der kein so grosser ist, wie des Fabbrizio Abfall von sich selbst in der siebenten Scene, wo er in Betreff des heimlichen von Turio ihm vorgeschlagenen Bündnisses zwischen Rom und Tarent, sich eine schriftliche Bestätigung von Seiten des Tarentinischen Senats ausbedingt, über Turio's Vorschlag aber, den Pirro zu vergiften[2]), mit Stillschweigen hinweggeht und nicht einmal eine Arie darüber singt. Zum Glück fordert Fabbrizio gleich in der nächsten Scene seine Tochter Sestia auf, den Volusio, den er zwar noch nicht gesprochen, aber bemerkt und in Verdacht hat, er treibe sich hier herum mit allerlei bösen Absichten, zu entfernen, bevor derselbe seine Anschläge ausführt. Rom habe an Einem Muzio Scävola genug.[3]) Für einen Affen und eine Carricatur des Muzio müsste Rom sich bedanken. Leider glaubt Fabbrizio, sich in seinem Gewissen verpflichtet, diese an sich schon einleuchtende Wahrheit durch eine Abgangsarie in ein noch helleres Licht setzen zu müssen.

Sestia sucht den Volusio zu bewegen, mit seinem Vorhaben gegen Pirro auch sein doppeltes Motiv zum Meuchelmord: Eifersucht und Vaterlandsliebe, aufzugeben, womit sie zugleich dem Dichter einen kritischen Wink giebt:

Das Wagniss,
Das wilde, das dich leitet,
Entspringt vielmehr aus einem
Von Eifersucht erglühten,
Als einem edlen Herzen.[4])

Pirro tritt hinzu, misst den aufdringlichen Burschen von Kopf bis Fuss und scheucht ihn mit einem Blick in den Hintergrund.[5]) Dieser Volusio scheint weniger ein Römer, als ein Chinesischer

1) Quanto diverso Pirro da se! — 2) Letal velen gli darà morte. — 3) Che basta un Muzio a Roma.

4) Il fiero
Ardir, che qui ti guida,
Anzi da un cor geloso
Porte, che generoso.

5) Die Theateranweisung lautet: Pirro, dando una occhiata a Volusio, che in atto riverente ritirasi alquanti passi.

Gaukler, der mit dem Doppelmotiv zum Meuchelmord im Lager des Königs Pirro das Wurfspiel mit zwei Kugeln producirt. Sestia entschuldigt, gegen den König, ihre Verwirrung mit der Schilderung, die ihr eben „jener Soldat" (Volusio) von dem Tode ihres Verlobten, als Augenzeuge, gemacht. Es wirkt komisch, wie Volusio die Liebesphrasen des Pirro zwischendurch mit zweideutigen Bemerkungen unterbricht, so dass Sestia selbst den König ersucht, den Lästigen schweigen zu heissen[1]), der sie nicht zu Worte kommen lässt. Pirro wirft einen bitterbösen Blick auf den Soldaten, den er für einen seiner Leibwächter hält, worauf Volusio sogleich einige Schritte mit unterthänigen Bücklingen zurückweicht.[2]) Welche verfehlte, ja parodistische Scene in einem Melodram von historisch-classischer Färbung, und römischer Staatshandlung!

Dort aber aus jenem Baumgang — die Scene spielt im Palastgarten — schleicht Turio mit seinem Spiessgesellen, Bircenna-Glaucilla heran, und hinter ihm ein mit Bogen und Pfeil bewaffneter Soldat. Bircenna, die sich dem Pirro als Glaucilla genähert, setzt ihm vorläufig einen figürlichen Dolch auf die Brust, der ihn zur Erfüllung seiner gegen Bircenna übernommenen ehelichen Pflicht anhalten soll. Pirro lacht zu dem figürlichen Dolch, und bemerkt ihr, sie möchte nur ihre Drohungen und Vorwürfe sparen.[3]) Da giebt sie dem Soldaten hinter dem Busch einen Wink. Er legt den Pfeil an, zielt — wer springt herbei, und deckt den König mit seinem Schilde, oder vielmehr mit einem Theatercoup? Derselbe Theaterstreichmacher, der den ersten ausführte, und als Theatercoup-Maschinist, Escamoteur und Dolchgaukler in diesem Melodrama angestellt scheint: der Volusio fängt den illyrischen Pfeil durch eine geschickte Volte mit seinem macedonischen Schilde auf und rennt was er rennen kann mit den Worten davon:

---

1) Fa ch' egli taccia, e a me si lasci
Il risponder a Pirro.

2) (Pirro volgesi con ira verso Volusio, il quale mostra di rispettarne il commando, e torna a ritirarsi alquanti passi).

3) Risparmiarle (le accuse) già puoi.

Ich kam dich tödten, und ich rette dich![1])

Mein Volusio, der Retter Pirro's, o
Grossmüthig Herz![2])

ruft Sestia für sich. Dem Pirro aber geht ein ganz anderes Licht auf: aus Volusio's Abgangsphrase — in der Eile vergass er die Arie — folgert Pirro mit Hülfe einer glücklichen Ideenassociation, dass sein macedonischer Leibwächter, gerade in dem Augenblick wo er es wirklich war, ein römischer Soldat sey, und nebenbei Sestia's Liebster, mit welcher zusammen sich derselbe zu seiner Ermordung verschworen. Pirro spricht dies auch offen gegen Sestia aus; „Er (Volusio) missgönnte nur die Ehre einem andern Arm“ [3]), dem Illyrischen Soldaten nämlich. Nun wäscht Pirro auch der Sestia den Kopf, und lässt die von vorwurfsvollen Drohungen Triefende, ohne sie einer Abgangsarie zu würdigen, allein, um dem Retter aus meuchelmörderischem Ehrgeiz nachzulaufen, und den Eingeholten der Sestia zurückzubringen.[4]) Der Nachkömmling des schnellfüssigen Achilles kann sich auf seine Beine verlassen. Aber schon hat Volusio den Vorsprung benutzt, und ist wieder zur Stelle, um mit Sestia gemeinschaftlich davonzulaufen, was denn auch nach einigem Widerstreben Seitens der Sestia, und nachdem ihr auch der inzwischen hinzugetretene Turio zur Flucht gerathen, bewerkstelligt wird. „Liebe du siegst!“ ruft Sestia, in einer Abflugsarie, worin sie ihre aus Staatsgründen unternommene Flucht als einen Act der Vaterlandsliebe besingt, der zugleich Actschluss ist.

So kann selbst einen so edlen, gediegenen Geist, ein so reichbegabtes für dramatische Poesie unstreitig hochbefähigtes Talent ein missverständlicher Begriff von melodramatischer Verwickelungs-

---

1) Pirro, a occiderti venni, e ti salvai.

2) Il mio Volusio difensor di Pirro,
O magnamino cor!

3) — Egli l' onore
Nè invidiò ad altro braccio.

4) — Invano
Tenterà di fuggirmi
A te ricondurrollo . . .

kunst in sein eigenes Intriguennetz verstricken; und so kann das erstrebte Verdienst: Das Scurrile, Possenhafte aus dem Melodrama zu verbannen, sich an dem Dichter selbst rächen, indem es ihn zur lustigen Person seines von historisch-classischem Geiste getragenen Singdrama's macht.

Die Auflösung einer verfehlten und in ihrer Verfehltheit noch luxurirenden Verwickelung kann im günstigsten Falle nur den Charakter ihrer Verwickelung tragen. Am schlimmsten ist die Auflösung mit dem Hauptthelden, dem Fabbrizio, daran, der inzwischen im feindlichen Lager als zuwartender Friedensunterhändler müssig umherspaziert; zuwartend, dass Pirro einen Angriff auf seine Tochter macht, wo denn Fabbrizio's ihr überlassener Dolch wissen wird, was er zu thun, oder zu unterlassen hat. Ein dramatischer Held kann aber in keine fatalere Lage kommen, als wenn die Episoden und Incidenzen für ihn ins Handeln eintreten, derweil er selbst sich und sein Pathos in Quiescenz versetzt oder zur Disposition gestellt hat. Auch sein Pathos, was das Allerschlimmste ist — denn dies wenigstens muss ununterbrochen arbeiten. Ist das aber bei Fabbrizio's Pathos der Fall? Es ruht mit seinem Dolch an Sestia's Busen, sich der Zuversicht getröstend, dass Pirro auch nichts thun wird, um Dolch und Pathos in Wirksamkeit zu setzen; zumal Fabbrizio ihn wie seinen Augapfel hütet und vor jedem Angriff sorgfältig bewahrt, wie aus Eifersucht: ein Anderer könnte das in dem Stücke thun, was er nicht thut, nämlich handeln. So dass Pirro's obige Aeusserung, bezüglich des Volusio, besser noch auf Fabbrizio's Verhalten passt: „Er missgönnt die Ehre des Handelns jedem andern Arm", da er einen Arm nach den andern ausser Thätigkeit setzt.

Wie wenig König Pirro gesonnen ist, Fabbrizio's Dolch zu incommodiren, erhellt daraus, dass er, noch eh' er Sestia's Flucht erfährt, vor Bircenna zu Kreuze kriecht, und sich vor der illyrischen Prinzessin, die er nun als solche kennt, damit entschuldigt, Abbitte leistend: dass ihr leider Sestia zuvorgekommen.[1]) Als Bircenna ihn von Sestia's Flucht in Kenntniss setzt, ruft er: „O Götter, die Undankbare!" Undankbare? Dank, von Se-

1) Ma che far posso? Fu sorpreso il core,
E Sestia ti prevenne. (III, 2.)



stia? wofür? Wenn nicht dafür, dass er Fabbrizio's Dolch nicht in Unkosten gesetzt.

Eben hat Pirro über die sogenannte „Virtù Romana", die „römische Thatkraft" gegen Cinea sich ausgelassen, und diese Thatkraft am Fabbrizio „der sich selbst untreu geworden"[1]), verhöhnt — da steht schon Fabbrizio mit der zurückgebrachten Sestia vor ihm, um sie dem König zur Bestrafung, wegen „missbrauchten Vertrauens", auszuliefern:

> Sie ist strafwürdig, und bestrafen magst
> Du sie mit Ketten, Kerker.[2])

Doch N.B. bis auf einen gewissen Punkt — Sonst — du weisst: „Sestia hat einen römischen Busen, und ist meine Tochter, die zwischen Tod und Unehre zu wählen sich keinen Augenblick besinnt."[3]) Sapienti sat. Zum Ueberfluss giebt den „petto Romano" dem König Pirro Fabbrizio's Abgangsarie noch einmal unter den Fuss. Ueber dieses Zurückholen der Tochter mit dem Dolch im Gewande, über ihr Ausliefern an Pirro, über den nachdrücklich betonten „römischen Busen" — welchen pfeifenden Ton würde über das alles Pirro's Elephant ausstossen, wenn er an dieser Stelle seinen Rüssel auf Fabbrizio's Kopf zu legen hätte!

Noch komischer wird die Situation durch Volusio's Erscheinung, der in römischer Tracht, und waffenlos von Pirro's Wache vorgeführt wird. Als ob er Sestia's geheime Absicht: es auf die Dolchprobe ankommen zu lassen, errathen hätte, und spornstreichs zurückgekehrt wäre, um ihr auf den Dienst zu passen. Wie mag sich Cicognini's Schatten jenseits auf der Asphodelischen Wiese weiden in stiller Schadenfreude über diese unwillkürliche Situationskomik in einem der römisch-feierlichsten Melodramen seines gelehrten, classisch gestrengen Nachfolgers und kaiserlichen

---

1) Volusio ordisce inganni;
Sestia manca alla fede
E Fabbrizio a se stesso.

2) Degna e di pena e l' abbia.
Ceppi, carcere. . .

3) Sestia, che ha romano petto, e ch' è mia figlia,
Fra morte e disonor non si consiglia.

Poeten, dessen hochgepriesene Umgestaltung des Singdrama's vorzugsweise auf dem Verdienste beruht, dass er das Parodistische, Burleske, Lächerliche, aus dem historischen Melodrama zuerst verbannte, davor zurückscheuend und es fliehend cane pejus et angue!

Cinea bringt den in Pirro's Zimmern versteckt gefundenen Römerjüngling daher. Grossartiger Muzio-Trotz von Seiten Volusio's; erwidert mit Drohtiraden von Pirro; begleitet von Sestia's Aparte-Befürchtungen; auslaufend in eine Abgangsarie, gesungen von dem todeslustigen, auf Befehl des Pirro abgeführten Volusio. Sestia, in Angst wegen ihres von Pirro mit dem Tode bedrohten Geliebten, droht ihrerseits dem Pirro mit ihrem Hass.[1]) Pirro macht sich nichts daraus.[2]) Auf dem Sprung — was Pirro nur erwartet — ihm zu Füssen zu fallen, erhält Sestia einen heimlichen Römerwink von ihrem Vater Fabbrizio, der sich inzwischen zu dem Zwecke von seinem Spaziergang durch das feindliche Lager wieder eingefunden. Der Wink stellt sofort die zwischen Liebe und Patriotismus schwankende Tochter stramm und steif auf ihre römischen Knöchel. Sie hält den Fussfall im Zügel und erklärt, auf einen zweiten Wink des Vaters[3]): Pirro möge sich trollen, sie sey bereit, mit Volusio zu sterben.[4]) Die Wutharie, mit der Pirro nun abgeht! Sestia bleibt mit ihrem Vater allein, und beschwört ihn, sich beim Könige für Volusio zu verwenden. „Du kannst es, Vater!“[5]) Jetzt bekommt Fabbrizio einen Wink von Aristoteles, erinnert sich, dass er der Titelheld des Stückes und spricht: „Ich weiss nicht, was ich kann, doch würd' es mir wenig Ehre machen, dazustehen als müssiger Zuschauer auf seine (Volusio's) Kosten.“ Er will mit Pirro sprechen, „nicht etwa weil Volusio ihr Bräutigam, sondern weil er römischer Bürger.“ Kurz, er will für Volusio Etwas thun, um doch endlich Etwas zu thun.[6])

---

1) L' odio di Sestia avrei.

2) L' odio non curo. — 3) (Guarda di nuovo il padre). — 4) Va pur Volusio, e con lui Sestia mora. — 5) Placaghi il Re. Padre tu 'l puoi.

6) Ciò ch' io possa non sò: ma poco onore
Fora il mio, spettatore
Starmi ozioso, e vano

König Pirro hat unterdessen in seinem Gabinetto den Todesbefehl gegen Volusio erlassen und unterschrieben, ohne auf Cinea's Einwendungen zu hören, der doch den König von Amtswegen begleitet, um ihn, so oft es noththut, bei der Ehre zu fassen. Auch Fabbrizio's Fürsprache prallt an dem über Sestia's vorenthaltenen Fussfall zürnenden König ab, bis Fabbrizio ihn durch die Insinuation herumbringt, dass Pirro aus Rache den Nebenbuhler zu beseitigen trachte. Diesen Makel kann ein Pirro nicht auf sich sitzen lassen.[1]) Er zerreisst den Hinrichtungsbefehl, und überlässt die Bestrafung des Volusio dem Fabbrizio, als Römer. Nun ist Fabbrizio in seiner Römerehre gebunden, und ermahnt sein Herz in einem Monolog, sich mit römischer Stärke zu wappnen.[2]) Sestia, die schon von Pirro erfahren, dass Volusio ihrem Vater überlassen sey, eilt freudig herbei, und vernimmt, zu ihrem Schrecken, dass ihn der Vater, wenn er schuldig, verurtheilen werde. Da Volusio, vorgeführt, nicht nur den Mordanschlag eingesteht, ihn sogar noch mit den Worten rechtfertigt: „Wenn ich könnte, thät' ich's jetzt noch"[3]), so kann Fabbrizio auch nicht anders, als zu Sestia sagen: „Kind, nimm von deinem Volusio den letzten Abschied."[4]) Nun wünscht Sestia, Pirro möchte Volusio's Richter geblieben seyn. Volusio bittet sie, ihren Schmerz zu zähmen, und Fabbrizio ermahnt sie: „Geh hin, sey weniger Geliebte und mehr Tochter."[5]) Sie geht hin, aber nicht ohne Abgangsarie, worin sie beides seyn zu wollen versichert: Geliebte und Tochter: Jene, indem sie ihren Volusio bis zum letzten Athemzuge lieben wird; und diese, indem sie, als Tochter, den letzten Athemzug dazu hergiebt.[6]) Volusio

Sul rischio suo: non perchè ei sia tuo sposo:
Ma perchè in lui v' è il cittadin Romano.

1) Orà, da questa
Macchia il mio onor si terga.

2) Di romana fortezza armati, o core.

3) S' ora potessi, io pur farei.

4) Figlia, dal tuo Volusio
Prendi l' ultimo addio.

5) Vanne, e sii meno amanti, e sii più figlia.

6) Ma tormi non puoi
L' amar, e il morir.

empfiehlt dem Fabbrizio seine Sestia, und seinen Nachruhm. Fabbrizio verspricht ihm, vor Senat und Volk in Rom seine todesmuthige Standhaftigkeit zu rühmen, und dass er ein zweiter Mucius sey, nur ohne Feuer und mit zwei unverbrannten Händen. Volusio singt, allein geblieben mit seiner Abgangsarie, dulce est pro patria mori[1]), und Arm in Arm mit ihr:

Zwischen Ehr' und zwischen Liebe
Theile sich das heisse Sehnen,
Das die Seele mir verzehrt.

Schenkt mein Lieb mir ein Paar Thränen,
Rom mir einen Mitleidsseufzer:
Scheint der Tod mir wünschenswerth.[2])

Wir würden mit einstimmen, wenn er, wie sein Vorbild Muzio Scevola, stetig und ohne Winkelzüge und Maskerade seinen Anschlag ausgeführt, oder den verfehlten gebüsst hätte. Dem verfehlten Volusio aber können wir keine Theilnahme und kein melodramatisches Mitleid schenken.

Pirro hört mit Vergnügen von Fabbrizio's gefälltem Urtheil, der vor seiner Rückkehr nach Rom, ohne Sestia, ohne Friedensabschluss, dem Pirro, in Gegenwart des Turio, ein Blatt überreicht, woraus der König den gegen ihn von Turio gefassten Vergiftungsanschlag erfährt. Cinea auch gleich schon bei der Hand, um dem König unter den Fuss zu geben, die prächtige Gelegenheit, den Grossmüthigen in Scene zu setzen, sich nicht entgehen zu lassen.[3]) Pirro versteht den Wink, lässt Sestia und Volusio kommen und verkündet:

Mit dem Geliebten folge Sestia
Dem Vater und vergesse Pirro's Liebe.[4])

---

1) Bello è morir con gloria.

2) Tra l' onore e tra l' amore
Si divida quel respiro,
In cui l' alma scioglerò.

Diami Roma un sol sospiro;
Una lagrima il mio Bene;
E contento allor morrò.

3) Mio Rè, sià tempo omai, che generoso. . . .

4) Col suo amante fedel segua il buon padre,
E oblii di Pirro l' infelice amore.

Den Krieg mit Rom will er fortsetzen, aber einen „Krieg der Ehre, nicht des Hasses."[1]) Das ist wieder gut und heldenhaft, und des Achillessprösslings würdig. Darauf meint Fabbrizio: Weit mehr als Krieg und Siegesglanz verschaffe Frieden einem guten Könige Ruhm und Grösse.[2]) Das klingt weit weniger römisch und Fabricisch, als festgedichtlich aus dem Munde des Apostolo Zeno, des kaiserlichen Hofpoeten seiner apostolischen Majestät. Käme nur nicht die Bircenna noch zum Schlusse daher mit der Frage: „Wo bleib' ich?"[3]) Pirro bittet sich Bedenkzeit aus:

Prinzessin habt Geduld; mein Lieben braucht noch Zeit.
Bircen. Zeit sollst du haben, doch gedenk' auch deiner Pflicht.[4])

Kann eine Parodie lustiger schliessen? Und könnte, ohne König Pirro's als Maschinengott improvisirten Edelmuth, könnte der Fabbrizio einer Commedia dell' arte entschiedener als Pantalon in der Toga nach Rom zurückkehren? An der rechten Hand einen mehrfach verunglückten Königsmordversucher als Schwiegersohn; an der linken eine, nach schmerzlich und vergebens erwarteter Versuchungs-Tugendprobe, heimgeschickte Tochter daherführend; und aus dem Gehren seines Feldherrnmantels, anstatt eines vollzogenen Friedenstractates, einen frommen Friedenswunsch nebst einem düpirten jungfräulichen Lucretia-Dolche schüttelnd! Und dennoch ist das Melodrama auch reich an treffenden Zügen; durchdrungen vom edelsten Sinne für erhebende, patriotische Gefühle; vor Allem so ausgezeichnet durch jene musterwürdige Scene zwischen Fabbrizio und Sestia, die in den Chefs-d'oeuvre der classisch-französischen Tragik hervorstechen würde, und welcher selbst Alfieri's stolze Römerdramen keine schönere entgegenstellen

---

1) Guerra d' onor non d' odio.

2) Che assai più che da guerra, e da vittoria,
Vien da pace a un buon Re grandezza e gloria.

3) E nel commun contento io sola, io sola
Rimarrò desolata?

4) Pirro. Principissa, attendi . . .
. . . . . . il mio amor vuol tempo.
Bircenna. L' abbia — ma il tuo dover rammenta.

möchten, keine, die ächter in der römischen Prätextaten-Wolle gefärbt wäre.

Doch hatten wir nicht auch eine dritte Nummer gezogen? Lass sehen — Apollo und alle Musen! Die dritte Nummer — der Titel des dritten Melodrama's — Ihr rathet's nicht, ihr könnt' es nicht errathen. Das dritte Stück, das uns aus Apostolo Zeno's „Dramatischen Poesien“ der Zufall in die Hand spielte, heisst — Hamlet, italienisch:

Ambleto!

Shakspeare's Hamlet?! ruft ihr — Nicht doch! Das Interessanteste an diesem Ambleto ist eben, dass, allen Anzeichen nach, dem italienischen Dichter-Archäolog die Existenz eines Hamlet von Shakspeare, und wohl auch eines Shakspeare, unbekannt geblieben. Im Vorwort zum Ambleto erwähnt Zeno eines solchen Hamlet mit keinem Wort, und giebt als seine Quelle den Saxo Grammaticus an, dessen Personennamen auch sein Ambleto beibehält. Ohne diese Angabe würde man indessen auch den Saxo Grammaticus dem Ambleto nicht anmerken. Zeno's Ambleto hat von Saxo's Amlethus nichts als den verstellten Wahnsinn, da sogar das Motiv dieses Wahnsinns im Ambleto unkenntlich und verwischt erscheint.

Wie aber unser Zeno mit der dänischen Sage umsprang, wird aus dem Gang der Handlung erhellen, deren erste Scene ein Zimmer im Königspalast vor Augen stellt, wo König Fengone [1]) von seiner Gemahlin, Gerilda [2]) mit Hülfe der Schlosswache, aus Mörderhänden befreit wird. Der Mordanfall bleibt ohne alle Folgen. Man weiss nicht, woher und wohin. Die Mörder entspringen, wie weggeblasen. Königin Gerilda rettet den Meuchelmörder ihres ersten Gatten [3]), dessen Ermordung durch Fengo für ganz Dänemark, den ganzen Hof, für Ambleto und die Königin Gerilda eine offenkundige Thatsache ist, — Gerilda rettet den Gattenmörder und Thronräuber, den Fengo, unbeschadet des Abscheus, den sie gegen ihn zu hegen vorgiebt:

1) Shakspeare's Claudius, Feago bei Saxo Gram. — 2) Shakspeare's Gertrud, Saxo's Gerutha. — 3) Shakspeare's alter Hamlet, Saxo's Horvendillus.



Hör, Fengon! deine Feindin bin ich, ja!
Nach deinem Blut lechzt meine Rache; doch
Bei all dem Hasse bin ich deine Gattin.[1])

Warum bist du's? fragt man. Und befreist, darauf pochend, den verabscheuten Mörder gleich am Morgen nach einer in verwichener Nacht gehabten Traumerscheinung deines ersten Gatten, worin dieser dir das Gewissen schärfte, die blutigen Wunden zeigend, die ihm der Mörder, dein jetziger Gemahl, beigebracht; und zugleich dich warnte, dass der Mörder und Thronräuber das Eisen schon auf deinen Sohn Ambleto zückt, den du zu vergöttern dich anstellst, Heuchlerin! Erster Widersinn, infolge der Melodramatisirung einer Sage, die schlechterdings keine solche verträgt. Eine Pantomine „Hamlet", das Ballet „Hamlet", scheint dieser Sage immer noch gemässer, als eine melodramatische Behandlung. Ein nothgedrungen stummer Hamlet entspricht einem nothgedrungen nichthandelnden Hamlet weit mehr. Darauf zielt auch Shakspeare's Hamlet gleich in seinem ersten Monolog mit dessen letzter Zeile:

Doch brich mein Herz! denn schweigen muss mein Mund.

Ein deutlicher Wink für einen Balletmeister: aus der ganzen Tragödie Hamlet die „Pantomine", das „thumb show", zu machen, das Shakspeare's Hamlet blos einschiebt. Aber ein gesungener Hamlet! dessen Fleisch in liebebrünstige Abgangsarien zerschmilzt, zergeht und sich auflöst in einen Thau? Ein Hamlet, wo nicht blos Ophelia im Wahnsinn singt, wo sämmtliche Personen verrückt genug sind, um zu singen!

Die Ophelia in Zeno's Ambleto heisst Veremonda, Prinzessin von Allanda[2]), die der dänische General Valdemaro zur Kriegsgefangenen gemacht, und im Triumphe aufführen soll. Mittlerweile figurirt Veremonda in König Fengone's Palast, als dreifache Geliebte: Geliebt von König Fengone, den sie verab-

1) Odi, Fengon. Son tua nimica, è vero.
Bramo il tuo sangue, bramo
La mia vendetta.
Ma con tutto quest' odio io ti son moglie.

2) Die Inselgruppe Aland in der Ostsee.

scheut; vom General Valdemaro, der sie und ihre Inseln erobern konnte, nicht aber ihr Herz. Letzteres glüht einzig für Ambleto, wie seines für sie in stillem, aus Furcht vor dem Mörder seines Vaters simulirtem Wahnsinn brennt. Nächst seiner Leidenschaft für die kriegsgefangene Prinzessin Veremonda, ist König Fengone auf nichts so verpicht, als auf Hamlets Wahnsinn: ob derselbe nämlich verstellt sey oder nicht. Um hinter das Geheimniss zu kommen, giebt ihm sein Vertrauter, Siffrido, der zugleich Hauptmann der königlichen Leibwache, drei Wahnsinnsproben an die Hand. Die erste vermittelst Veremonda, die der Prinz einst liebte.[1]) Ist der Prinz wirklich verrückt, so wird er, mit der Geliebten allein gelassen, der bleiben, der er ist, nämlich verrückt. Im entgegengesetzten Falle wird seine Liebe mit der verstellten Tollheit durchgehen. König Fengone acceptirt zunächst die erste Probe, und lässt zu dem Behuf eine Jagd anstellen, wo Ambleto, vom König belauscht, mit Prinzessin Veremonda zusammenkommen soll. Das geschieht Act I. Sc. 16 im königlichen Park, nachdem König Fengone Prinzessin Veremonda von seiner Absicht mit Ambleto in Kenntniss gesetzt hat, damit sie ja nicht verfehle, ihm die nöthigen Winke zu ertheilen. Wer ist nun hier nicht bei Verstande? Offenbar König Fengone. Scheint es doch, als ob Musik auf Personen und Text eines Melodrama's oder auch einer Oper eine, ihrer sonstigen, bei Gemüths- und Geisteskrankheiten sich heilsam bewährenden Wirkung entgegengesetzte äussere: eine verrückt machende Wirkung. Was vorauszusehen war, geschieht. Ambleto tritt im Jagdcostüm auf (da cacciatore). Veremonda, in peinlicher Verlegenheit, um ihm ein dem im Gebüsche verborgenen König unmerkliches Zeichen zu geben, schreibt mit der Spitze ihres Jagdspiesses den nöthigen Wink in den Sand. Fürs erste wirklich in den Sand: da Ambleto, im Begriffe, der Prinzessin eine regelrechte ganz vernünftige Liebeserklärung zu machen, hingekniet war, wobei er das Geschriebeue verwischte. Es bleibt nun nichts übrig, als die Worte: „Der König hört dich“ noch einmal mit dem Jagdspiess in den Sand zu kritzeln, und ihn zu-

---

1) Siffr. Di Veremonda un tempo
Non arde il Prence?

gleich mit der Nase darauf zu stossen: „Sieh doch auf meines Jagdspeers Eisenspitze.“[1]) Nun fängt Ambleto sogleich an zu faseln, aber so ungeschickt, dass der König schon daraus Ambleto's absoluten Mangel an Talent zu verstelltem oder unverstelltem Wahnsinn entnehmen könnte, wenn er selbst bei Sinnen wäre. Auch aus dem Aberwitz einer dramatischen Person muss der Verstand hervorblicken, welchen Lessing von demjenigen forderte, der ihn verlieren soll; vollends ihn mit Verstand verlieren; oder gar ihn verloren zu haben, scheinen will. Davon scheint unser vortrefflicher Apostolo Zeno nichts gewusst zu haben, ein so ausgezeichneter Melodramatiker und Archäolog er war. Er hatte den Witz nicht vom dramatischen Aberwitz, sondern blos das Aber, das dabei ist. Daher sagt sein Ambleto u. a. „Er will ein Hauptwild im Walde erlegen, und ihr dessen Schädel bringen.“ Bei diesen Worten tritt König Fengo hervor aus dem Gebüsch, und fragt, ob er ihn meint? Ambleto fragt seinerseits: Wer er sey? Veremonda: Der König. Ambleto. Der König? Ha, ha, ha! Ein Satyr bist du![2]) und trällert mit seiner pflichtgemässen Abgangsarie von dannen. König Fengone schüttelt den Kopf aparte und sagt für sich: „Ich bin noch ungewiss.“ Dann im tête-à-tête zu Veremonda: Möglicherweise delirirt der Prinz; seine grösste Verrücktheit zeigt sich aber darin, dass er euch verlassen konnte, angebetete Augensterne![3]) Fengone's erste Liebeserklärung in Form einer verbindlichen Galanterie, die Veremonda krumm nimmt. Sie nennt ihn einen unverschämten Tiranno, der als verheiratheter Mann ihr Liebesanträge zu machen wage.[4]) König Fengone als „Einer der lächeln kann, und immer lächeln“, lächelt auch seine Liebeserklärung als Abgangsarie zu Ende, und lässt Veremonda mit den angebeteten Augensternen allein, um dem Act mit ihrem Schlussmadrigal den Rest zu geben.

1) — mira
Il ferro del mio dardo.

2) Il Rè? Ah, ah, ah. Un satiro tu sei.

3) — Il Prence
Fore delira, e il suo maggior delirio
Fu il partirsi da voi, luci adorate.

4) Tu Re marito a Veremond' amori?

Bei Saxo wird Amleth ebenfalls mit einer ungenannten Schönen im Walde zusammengeführt behufs der ersten Wahnsinnsprobe. Amleth bekommt von seinem Milchbruder einen heimlichen Wink. Als er nun das Pferd besteigen soll, zum Rendezvous mit der Schönen, setzt er sich verkehrt auf, mit dem Gesicht nach der Kruppe, den Schwanz als Zügel fassend.[1] Das thaten ihm nicht blos alle Hamletdichter, ausser Shakspeare nach, sondern auch die Hamleterklärer. Sie werden ihres Tages an uns vorbeidefiliren im Parademarsch, jeder auf seinem fahlen Hamlet-Pferde, in der Positur von Saxo's Amlethus auf dem seinigen.

Die zweite Wahnsinnsprobe, die König Fengone, auf den Rath des Siffrido, in Scene setzt — des Polonius in Zeno's Ambleto, welcher aber ein besonderes Privat-Hühnchen mit Fengone, dem Mörder seines Vaters und Sohnes, zu pflücken hat — die zweite Wahnsinnsprobe erfolgt im Wege einer geheimen Unterredung zwischen Ambleto und seiner Mutter, Königin Gerilda.[2] König Fengone giebt, um Ambleto sicherer zu machen, eine Reise vor. Ambleto in Kriegsrüstung (da guerriero) besucht die Mutter in ihren Gemächern, wo Fengone's Vertrauter, Iroldo, sich schon versteckt hat. Prinz Ambleto läuft von Zimmer zu Zimmer, um das Terrain zu recognosciren, trifft auf den Iroldo und sticht ihn ohne Weiteres todt. Die Königin-Mutter hört den Schrei, und eilt in das Gemach. Ambleto kommt zurück, freut sich, dass Siffrido, der ihm das Versteck verrathen, die Wahrheit gesagt. Königin Gerilda wieder eingetreten, beklagt um Ambleto's willen seine übereilte That, und fragt ihn, ob er in dieser Bekümmerniss, in ihren Thränen nicht die Beweise ihrer Liebe, nicht die Mutter erkenne?

Ambleto. Nein, ich erkenn' dich nicht. Als du noch warst
Ambleto's Mutter, Orvendillo's[3]) Gattin,
Da warst du treu, ehrbar und tugendsam.
Doch seit du an der Seite
Des mörderischen Buhlen
Des Königs Bett befleckt und sein Gedächtniss
Gekränkt hast und verrathen, bist du nichts
Als eine Ehebrecherin für ihn,

---

1) Obversus ad posteriora equi, corripit pro freno caudam. — 2) Atto II. Sc. 9. — 3) Des alten Hamlet.

Und mir Stiefmutter. Hin ist nun dein fromm
Gebahren, und auf mordbeflecktem Thron
Herrscht neben dir das Laster und der Abscheu —
Ich kenn' dich nicht.

Gerilda. O ich Glückselige!
So ist es wahr, dass nicht mein Sohn irrsinnig?

Ambleto. O Götter! Dass ich's wäre!
So würde dieses Missgeschick mir doch
Zum mindsten meines Leids Bewusstseyn rauben
Und die Empfindung deines Hohns.

Gerilda. Komm, Theurer,
An deiner Mutter Herz!

Ambleto. Zurück! du bietest
Umarmungen mir an, die theilen ich
Mit einem Schurken soll? reichst mir den Mund,
Entweiht von eines Meuchelmörders Küssen?
Geh, Elende, spar' sie für den auf, der
Bereits dir Thron und Ruf und Ehbett schändet ...

(Gerilda vertheidigt sich, schwört bei allen Göttern.)

Ambleto. Ha, Meineidge!
So liebe nur den neuen Gatten, duld' es,
Dass Orvendillo an des Styx Gestade
Als ungesühnter Schatten klagend irre;
Dass unter schnöder Herrschaft
Das Vaterland erseufze. Und genügt
Dir nicht, dass der, den deinen Sohn du nennst,
Als Opfer hin zu deinen Füssen stürze:
So dulde dies noch, arge Mutter:
Dass dich als Königin verbannt, als Weib
Verstösst der ruchlos grausame Tyrann.[1])

---

1) Ambleto.
Non ti ravviso, no Madre ad Ambleto
Consorte ad Orvendillo ero Gerilda.
Era in lei fede; era onestà, e virtude.
Mo tu d' allor che al fianco
Dell' empio usurpatore
Macchiasti 'l regio letto, e di Orvendillo
La memoria tradisti, altro non sei,
Che adultera per lui, per me matrigna.
Smarrite or son le tue sembianze, e teco.
Sul trono ancor di regia morte intriso
Regna il vizio e l' orror. Non ti ravviso.
. . . .

Diese Scene, die einzig leidliche im Stück, könnte ein Anklang an jene Wunderscene scheinen, womit Shakspeare den dritten Act seines Hamlet schliesst. Allein sie kommt in allgemeinen Umrissen auch bei Saxo Grammaticus vor, und bei Geschichtschreibern die ihm folgen.[1])

Die dritte Wahnsinnsprobe ist zugleich eine Weinprobe, und spielt in einem Weinberg des Bacchus.[2]) General Valdemaro, auf Prinz Ambleto's Seite, hat Mannschaften im Palast vertheilt, und Siffrido hält Gift bereit. Inzwischen ist Ambleto's gegen seine Mutter geäusserter Wunsch in Erfüllung gegangen: Gerilda ist von König Fengone verstossen, und dieser im Begriffe sich mit Veremonda zu vermählen, die, scheinbar, von Ambleto dazu angestiftet, in die Verbindung willigt. Die verstossene Königin-Mutter, die um jeden Preis die Liebe des Königs, den sie zu verabscheuen sich die Miene gab, wiedergewinnen möchte, hofft dies am sichersten durch Entdeckung der von Siffrido und Valdemaro gezettelten Verschwörung zu erreichen, und erfährt von Valdemaro, dass Ambleto der Hauptanstifter sey. Dadurch geräth die Königin in Zwiespalt zwischen Mutter-Zärtlichkeit und

---

Adietro, o donna. Amplessi
Comuni ad un fellone a me tu porgi?
A me tendi quel labbro
Che già stancar di un parricida i baci?
Va, misera, e gli serba a chi già infama
Il tuo soglio, il tuo letto, e la tua fama.
. . . .
Siati pur caro il tuo novel consorte.
Soffri, ch' ombra dolente, e invendicata,
Su le sponde di stige erri Orvendillo.
E che gema la patria
Sotto il duro comando; e se non basta;
Che vittima di stato a pie' ti cada
Quel che chiami tuo figlio, iniqua madre.
Dopo tutto anche soffri,
Che Regina ti esigli,
Che moglie ti ripudj il Re spietato.

1) Joan. Meursius, Histor. Danica etc. Amsterod. 1638. fol. I. p. 11 sq. — Joh. Isaac. Pontanus Rer. Danic. Histor. Libr. X. 1631. fol. I. p. 19 sq.

2) Vigne consacrate a Bacco. III. Sc. 11—18.

ihrem brennenden Verlangen nach Fengone's Liebe. Trauriger konnte sich das historische Melodrama nicht verirren, verfehlter die schmachtende Galanterie des Racine oder Quinault sich mit der aus Staatsgründen intriguirenden Liebe des „grossen" Corneille nicht zu Einer monströsen Verzwicktheit kreuzen. König Fengone, der in Gegenwart der verstossenen Gerilda die mit innerem Abscheu seine Liebkosungen entgegennehmende Veremonda als seine Königin behandelt, während Gerilda zwischen Eifersucht und Liebe zu ihrem Sohne ihre Aparte's erledigt — eine dramatisch anstössigere, im Innersten abgeschmacktere und widersinnigere Scene[1]) ist kaum zu denken. Nun noch Ambleto dazu, den Verrückten spielend, im Wechselgesang mit Coro, der den Bacco preist, indess Ambleto sich in einem Wahnsinn gütlich thut, über den Silen's Esel vor Langweile aufschreien würde und den Kinnbackenkrampf bekäme vor unstillbarem Gähnen. Endlich verlangt Fengone noch einen Becher Wein. Siffrido bringt ihm einen solchen, mit Gift vermischt, den ihm Ambleto aus der Hand nimmt und der Königin Gerilda reicht, mit dem Toast: Auf die Gesundheit meiner braven Juno![2]) Dann heisst er die Mutter trinken, und entfernt sich, um sogleich wiederzukehren. Gerilda wirft den Becher, anstatt ihn dem Könige anzubieten, zu Boden mit dem Aparte: „So niedrig bin ich nicht, obwohl verschmäht."[3]) Siffrido klagt im Stillen über sein schönes Gift, das in die Rappuse gegangen[4]) und entfernt sich betrübt. Da kommt Ambleto zurück mit einem zweiten Giftbecher, den er der Veremonda reicht, ihr heimlich zuflüsternd: Ihm dem Fengone) gieb ihn, und dass er allein ihn trinke.[5]) Veremonda reicht dem Fengone den Becher. Er trinkt ihr zu. Gerilda, im Begriff, ihn abzuhalten, ruft schon dem Fengone zu: Wahre deines Lebens[6]), schnappt plötzlich mit einen Aparte ab: „Schweig unvorsichtiger Eifer, Ambleto ist dein Sohn."[7]) An

1) III, 13.

2) Alla salute, mia brava Giunone.

3) Si vil non son io, benchè negletta.

4) Si perde nel velen la mia vendetta.

5) A lui lo porgi, e solo ei beva.

6) Vedi a tuoi giorni. — 7) Ma taci, incauto zelo. Ambleto e figlio.

dieser Scene konnte Voltaire sein dramatisches Kriterium von den „combats du coeur" studiren. Fengone ersucht, mit dem Trank im Leibe, Veremonda um ihren Arm, um sie ins Brautgemach zu führen. Veremonda zögert. Ambleto: So geh doch![1] In dieser Aufmunterung erkennt Fengone das untrügliche Zeichen von Tollheit[2], und wünscht sich Glück zu seiner gelungenen Wahnsinnsprobe. Veremonda singt mit Fengone ein zweischichtiges Duett und geht mit ihm Arm in Arm ins Brautgemach. Königin Gerilda folgt dem Paare mit Blicken, jeder Blick ein Giftbecher. Ambleto beschwichtigt sie: aus dem Unglücksbecher schlürfte der Tyrann — Gerilda den Tod vielleicht? — Ambleto: Nicht doch! einen Schlaftrunk blos: ein letargischer Schlaf wird ihn niederdrücken, bevor er sein Glück geniesst.[3] Wie Holofernes, der in der Bibel nämlich; nicht wie Hebbel's Holofernes, dessen Judith, als rechtschaffenes Weib, den Assyrer nicht bevortheilen mag, sondern sich gewissenhafterweise erst entehren lässt, um ihr Vaterland nicht durch Vorenthalt einer solchen Selbstaufopferung und Schändung ihrer Frauenehre zu verkürzen; den Umstand ungerechnet, dass diese Judith den schnöden Schlemmer mit einer Sünde mehr beladen zur Hölle schickt. Nun schabt Gerilda dem Fengone Rübchen nach ins Brautgemach. Fengone erwacht vom Schlaftrunk vor vollzogener Ehe im „Königlichen Amphitheater", und gefesselt. Seinen Verzweiflungsmonolog, sein Fragen, sein Verlangen nach Scepter und Krone, und vor Allem seine Arie — kann sich Jeder selbst ausmalen. Valdemaro, Ildegarde, Gerilda, Veremonda, deren Hülfe Fengone nach der Reihe anruft, verspotten und verhöhnen ihn nach der Reihe. Ist das eine dramatisch-zulässige, letzte Scene? Oder würde Saxo Grammaticus der erste seyn, der zu zischen, Johann Meursius der zweite, der zu pochen, und Johann Isaak Pontanus, Zeno's Landsmann, der dritte seyn, der auf dem Schlüssel der Abgangsarien zu pfeifen anfinge, unbeirrt von der Kö-

1) Va seco.

2) Non vuol altro cimento una pazzia
Che cede un si gran ben.

3) — alto letargo
Lo premerà, prima ch' ei goda.

nigskrone, in welcher Ambleto auftritt mit Gefolge? Und selbdritt würde der alte dänische Chronist mit seinen beiden ehrenwerthen Nachfolgern ein Terzett pochen, zischen und pfeifen, wenn sie das klägliche Schauspiel mitansähen, wie Fengone um Gnade fleht; Ambleto ihn, auf sein Diadem zeigend, hohnneckt, und mit Umarmungen und Liebkosungen der Veremonda den gefesselten Wütherich wie über langsamem Feuer bratet, um ihn alsdann in den Kerker werfen zu lassen. Nur dem Siffrido würden die drei Geschichtschreiber dänischer Historien Beifall zuklatschen, ohne jedoch ihr Terzett zu unterbrechen, — dem Siffrido allein, der den armen Tyrannen davonführt mit dem Zuspruch:

Nicht Ketten und nicht Kerker soll dich quälen.[1])

In dieser Aeusserung erblickt Ambleto Verrath, und schickt ihm den Valdemaro nach. Der wackere Siffrido hatte aber nur die ästhetischen Ehren des Melodrama's retten und den Bösewicht hinter der Scene abthun wollen, wie sein blitzendes Schwert zeigt, mit dem er schon vor Ambleto wieder dasteht, rufend:

Durch mich nur musste das verruchte Scheusal,
Durch mich allein nur fallen.[2])

Mit einem Sextett, worin aber jede einzelne Person ihr Couplet singt, geht das Stück selber ab, begleitet von dem Terzett der drei Geschichtschreiber Amleths, des Dänen. Das Sextett vertreten: Veremonda, Ambleto, Gerilda, Siffrido, Valdemaro und eine überzählige dänische Prinzessin, Namens Ildegarde, mit welcher sich Fengone noch vor Ermordung des alten Hamlet, des Orvendillo, verlobt hatte, und die dann, von Fengone, um Königin Gerilda's willen, im Stich gelassen, sich den Sparren des Prinzen Ambleto als Nothnagel aussuchte, um an ihn ihr verschmähtes Herz zu hängen. Der Prinz liess es ruhig am fingirten Sparren hängen, dessen Schicksal es von selbst getheilt hätte, wenn General Valdemaro, als doppelten Beweis seiner opfer-

1) Tu lacci, tu prigion soffrir non dei.

2) — Dovea cader l' iniquo mostro,
Ma per me solo.

fähigen Vasallentreue, bei der Entsagung auf Veremonda's Herz zu Gunsten des Prinzen, nicht zugleich mit dessen Sparren ihm auch das ursprünglich von Fengone dem verrückten Prinzen zugedachte Herz der Ildegarde abgenommen hätte. Gelt, ein episodisches Verwickelungskunststück, eine nebenherlaufende Incidenz-Figur diese Ildegarde, deren Nothwendigkeit im melodramatischen Getriebe das Schlusssextet ins hellste Licht setzt, da ohne die Ildegarde dasselbe gar nicht hätte zu Stande kommen können!

Die Musik zu Apost. Zeno's Ambleto setzte, für das Theater zu Venedig, Franc. Gasparini (1705). In London wurde der Ambleto 1712 mit Gasparini's Musik aufgeführt. „Wenn Zeno" — bemerkt Burney[1]) — „unserem dramatischen Dichter, dem Shakspeare, in Rücksicht auf Mannigfaltigkeit der Charaktere, Kenntniss des menschlichen Herzens, und Genie in der umfangreichsten Bedeutung des Wortes weit nachstehen muss; so ist doch sein Drama (Ambleto) frei von allen jenen Ungereimtheiten und Ungehörigkeiten, welche unbefangene und von den Wirkungen der Musik unbestochene Kritiker, in frühern Opern fanden." Burney meint in Opern oder Melodramen vor Zeno. Sein Urtheil entspricht den Vorzügen, die, nach Burney's Meinung, den Ambleto, in Vergleich zu den Singdramen des 17. Jahrh. auszeichnen sollen — Vorzüge, ganz äusserlicher, oberflächlicher, formeller Art: Wie z. B. Beschränkung des decorativen Prunkes; Verbannung der mythologischen Stoffe und des phantastisch-Wunderbaren, an dessen Stelle Zeno, nach Vorgang des Quinault und im Sinne der französischen Poetik und der kanonischen Tragödie des Corneille und Racine, verständigere, naturgemässere, historisch und psychologisch beglaubigte Antriebe ins Spiel setzte. Welcher inneren, den historischen Charakter sowohl wie die psychologische Folgerichtigkeit vor den Kopf stossenden und vor Allem das dramatische Interesse gefährdenden Unwahrscheinlichkeit zuliebe diese Vortheile erreicht wurden, hat die Zergliederung dreier Melodramen dargethan, deren Fehler mehr oder weniger in Zeno's übrigen Stücken wiederkehren; dahingegen eine Scene, wie die zwischen Fabbrizio und Sestia[2]), von solcher durchgängigen Trefflichkeit,

---

1) A general History of Music etc. London 1789. Vol. IV. p. 231. — 2) S. oben S. 161 f.

sich vielleicht in keinem andern seiner Melodramen finden liesse. Die Unwahrscheinlichkeiten des phantastisch-Wunderbaren löst die Phantasie in poetische Wahrheiten auf, die in ihrer Welt so unumstösslich sind, wie logische oder mathematische Wahrheiten. Und es möchte noch fraglich erscheinen dürfen, ob das musikalische Element nicht das phantastisch-Wunderbare der Fabel eben bedinge, ihm wenigstens nicht wahlverwandter sey, als eine historische Fabel, deren gleichwohl willkürlich den Bedingungen des Singdrama's anbequemte Behandlung durch diese Ungebundenheit im schlimmsten Sinne des Wortes phantastisch wird; insofern nämlich dieses Phantastische als ein Product der schematischen Combination, nicht der schöpferischen Anschauung, nicht der symbolisirenden Vernunft und Phantasie, eine frostige Verstandesphantastik darstellt, welche zum musikalischen Gefühlsausdruck, zum Gesang — einer in der Kunst grundwesentlich aus phantastisch-transscendenter Stimmung hervorbrechenden Gefühlsäusserung — in den schreiendsten Contrast tritt. Es ist die Ungereimtheit schlechthin, deren Formel gleichsam die obligate Abgangsarie einer von historisch-psychologischem Pathos bewegten Figur angiebt. Jedenfalls möchten die Ansprüche der historischen Oper auf Kunstberechtigung noch einer nähern Prüfung unterliegen. Es könnte wohl gar diese Frage mit der Entwickelungsfrage der Oper, mit der Untersuchung zusammenfallen: ob nicht der Fortschrittsprocess des Singdrama's seit Rinuccini darin eben liege, dass für die Oper, Musik und Musiktext, ein historischer Styl gefunden ward; und wie derselbe sich herausgebildet habe, und durch welche Meister er geschaffen und vollendet; mittelst welcher Kunstgriffe und welcher Gestaltungsweise dieser scheinbare Widerspruch eines sein Pathos in Arien aussprechenden und gleichwohl als historische Person betonten dramatischen Charakters gelöst worden; und welches Kunstverhältniss endlich zwischen einer Sagen- und einer historischen Oper für den Kunstgeschmack der Gegenwart obwalte. Dergleichen Betrachtungen liegen ausserhalb unseres Gebietes. Doch werden wir nicht umhin können, das Thema in Bezug auf die Operntexte hin und wieder zu berühren, im Maasse als diese eine eigene Kunstgeltung in Anspruch nehmen. Auf solchem Anspruch beruht vorzugsweise die Bedeutung von Zeno's Melodramen. Auch lässt sich nicht in Abrede stellen,

dass Zeno diesen Anspruch auf Eigenschaften seiner Melodramen gründen durfte, welche ihnen, abgesehen von der musikalischen Bestimmung, einen auch in dramatischer Hinsicht, eigenthümlichen selbstständigen Charakter aufprägen. Ausser den schon berührten formellen Merkmalen, die sie vor den mythologischen Singdramen (favola in musica) des 17. Jahrh. auszeichnen, unterscheiden sie sich vom Drama, von der Tragödie insbesondere, nicht blos durch den glücklichen Ausgang, sondern auch durch den Charakter des Helden, welcher, im Abstich zu dem von Aristoteles' Poetik geforderten Mittelmaass ethischer Beschaffenheit, eine durch heroische Tugend hervorragende Persönlichkeit verlangt: deren kathartische Wirkung, nicht wie im antiken Drama, wie im kunstgerechten Drama überhaupt, durch eine aus leidenschaftlicher Verirrung, mithin aus menschlicher Schwäche entspringende Schuld erfolgt; sondern durch die erhebende Kraft hochherziger Seelengrösse; insbesondere durch das schwungvoll begeisterte Pathos einer heroisch-patriotischen Selbstentäusserung: Eine lyrische Katharsis mit andern Worten, keine eigentlich dramatische Schuldsühne. Wie tief dieses opernhaft-Heldenthümliche auch dem Drama der Neuzeit, und namentlich der Tragödie in Blut und Eingéweiden sitzt, hat unsre Geschichte mehrmals anzudeuten Gelegenheit gehabt, und wird in der Folge noch oft genug dazu Anlass finden. Der wesentliche Unterschied, rücksichtlich der Verwendung eines solchen Heroismus im Melodrama und Drama ist nur der: dass im Singdrama, in der Oper, die melodiöse Gewalt der Musik, der musikalischen Rhetorik, und ihr gemässen Gefühlssprache den Tugendhelden und die dramatische Handlung mit einem Empfindungston zu sättigen und zu durchtränken vermag, dessen die gesprochene, von heroischer Seelengrösse getragene Rede nicht fähig ist. Weit entfernt, die eigentlich dramatischen Läuterungsaffecte: Furcht und Mitleid, zu erregen, wird daher ein solcher Tugendheld, im gesprochenen Drama oder in der Tragödie, selbst jene rührende Bewunderung nicht zu erwecken vermögen, welche, mit Hülfe der ganz und gar in Empfindung eingetauchten und aufgehenden Tonsprache, der musikalische Tugendheld hervorruft.

Die Elemente zu diesem, von Apost. Zeno zuerst als eigenes Genre behandelten Melodrama der heroischen Grossmuth und

Hochherzigkeit finden sich fast alle schon in seinen Stücken; nicht minder die solchem Singdrama gemässe Form und der ihr zukommende, ernste Styl. Unter Anderm liegt auch das Freundschafts- und Grossmuthsmotiv, das Schiller's „Bürgschaft" so meisterhaft verherrlicht, Apostolo Zeno's durch Liebesverwickelungen gedehntem Melodrama: Meride e Selinunte, zu Grunde. Hier aber tödtet Meride (Möros) einen edlen Syracusaner. Uns kann in diesem Drama nur der eine Vers rühren, den in der letzten Scene König Dionys spricht, und der fast wörtlich wie bei Schiller klingt: „Ich sey, gewährt mir die Bitte, in euerem Bunde der dritte."[1])

Zur vollen Kunstblüthe gelangte das Melodrama der Seelengrösse, namentlich der als heroische Vaterlandsliebe sich offenbarenden Seelengrösse, im Singdrama des unmittelbaren Nachfolgers von Zeno: des

Pietro Metastasio,

des grössten Poeten dieser Gattung, der sie zur Vollendung erhob; durch den das Text-Drama, auch in Bezug auf dramatische Kunst und Technik, eine Ausbildung, eine Vollkommenheit erlangte: so dass Alfieri's, als Ideal der italienischen Kunstdramatik classischen Styls noch jetzt vom vereinigten Italien bewunderte Tragödie, in den Augen eines kunstkritischen, aus Aeschylos, Sophokles, Shakspeare und Schiller bestehenden Areopags nur das klapperdürre, mittelst Drahtfäden zusammengebeinte, aller Liebeszärtlichkeiten, aber auch aller Musik baare, alles innern und äussern Wohllauts entblösste, zum tragischen Gerippe entfleischte

---

1) Sarò il terzo tra voi. Die Fabel von Pytheas und Damon (Zeno's Meride und Selinunte), erzählt bekanntlich Cicero Offic. L. 3., Val. Maxim. 4. c. 7., Hygin. Fab. 257. Bei letzteren heissen die Freunde Moeros und Selinuntius. Schiller's „Bürgschaft" folgt genau den einzelnen Thatsachen der Fabel im Hyginus, wo die bezügliche Aufforderung des Königs Dionysios lautet: „ut se in amicitiam reciperent." „Der Dritte im Bunde" könnte eine Uebersetzung von Zeno's „il terzo tra voi" scheinen, wenn nicht Cicero dieselbe Phrase gebraucht hätte: „Utinam ego tertius vobis amicus adscriberer." (Tusc. Quaest. Lib. V. C. XXII. 65); und Offic. III, 10, 45: „Tyrannus petivit ut se ad amicitiam tertium ascriberent."

Libretto des Metastasio scheinen könnte. Die Geschichte des Drama's wird aus culturhistorischen wie aus Bescheidenheitsgründen das Alfieri-Drama mit keinen so strengen Augen betrachten, dennoch aber auf die lehrreiche Entwickelungsfolge des italienischen Drama's hinweisen dürfen, auf dessen Gipfel eine kunstfertige, in Rücksicht auf knappe Form und schematische Classicität mustergültige Tragödie römischer Spannkraft und tyrannenmörderischen Pathos sich erhebt, welche, feindlich, ja revolutionär gegen das Singdrama gerichtet, sich gleichwohl als unmittelbares Product von Metastasio's heroisch-patriotischem Melodrama kundgiebt, nur mit der ausgesprochenen, an sich rühmlichen Tendenz einer directen, praktischen Wirkung auf den Nationalpatriotismus. Alfieri's Tragödie bildet das letzte Glied jener durch die Entwickelungsgeschichte des italienischen Drama's verfolgbaren Reihe von Schauspielen der sinnlich aufregendsten und selbst im Melodrama des Tugendheroismus durch ein Uebermaass von Liebesintrigue und melopöischer Weichlichkeit überwiegenden Effecte — überreizend sowohl in Form tragischer Schreckwirkungen, wie in Gestalt einer den poetischen Geschmack durch ihre Unsittlichkeit erschreckenden Komik. Alfieri's Tragödie beschliesst diese dramatischen Orgien aber, wie etwa jenes, bei den ägyptischen Königsschmäusen als Nachtisch umhergereichte Skelett die schwelgerischen Tafelfreuden der Pharaonen beschloss, und, gleich diesem Skelett, als Memento mori; nur mit der näheren Beziehung eines Memento pro patria mori. Traun, ein Memento, das uns Hochachtung vor dem Skelett gebietet! Die Hochachtung steigert sich zum Frostschauder beim Anblick des gezückten, von Tyrannenblut triefenden Melpomenedolches in der Hand des Skelettes, wodurch dasselbe dem allgemein-menschlichen Beherzigungsspruch des ägyptischen Dessert-Gerippes: dem Memento mori, eine praktische Richtung in Tyrannos anweist.

Kaum möchte ein zweiter dramatischer Dichter zu nennen seyn, der zum Vollender seiner Kunstart durch Naturanlagen, Charakter und Lebensverhältnisse so berufen und vorbestimmt gewesen wäre, wie Metastasio. Und wenn man in solchem Einklange das Lebensglück eines Dichters erblicken und preisen darf; so war Metastasio auch der glücklichste aller dramatischen Dichter. Von seiner Wiege in Rom, wo

er 1698 das Licht erblickte, bis zu seinem Grabe in der Michaeliskirche zu Wien, wo er als kaiserlicher Hofpoet und Historiograph 1782 im Alter von 84 Jahren starb, schlingt sich eine ununterbrochene, mit Rosen und Lorbeeren umflochtene goldene Kette von Erfolgen und Beglückungen. Selbst durch den Trauerflor, der um einzelne Ringe dieser goldenen Lebenskette sich windet, blicken die heitern, noch im höchsten Alter frischen Rosen erfüllter, in der allgemeinen Liebe und Bewunderung befriedigter Herzenswünsche; grünt der fortspriessende Lorbeer einer bis ans Grab unbestrittenen ersten Dichtergrösse und beispiellosen, in letzter Stunde noch fruchtbaren und ruhmgekrönten Bühnenwirksamkeit. Durch die Hülle leichttrübender Verstimmungen und verschmerzlicher Verluste schimmert das lautere Gold der umflorten Kettenglieder: das kostbare Dukatengold äusserer Auszeichnungen, Gunstbeweise, werthvoller Geschenke; strahlen, wie in Thränen lächelnd, die in Brillanten gefassten fürstlichen Medaillon-Bildnisse, die gerade solche durch Hoftrauer beschattete Ringe seiner goldenen Lebensglückskette schmücken; leuchtet, von Wehmuth sanft umdunkelt, das reiche Erbschaftsgold hervor, das ihm durch den Hintritt bis an den Tod treubewahrter Herzensfreunde unerwartet und als Liebesvermächtniss zugefallen war.

„Und wie ich im Busen fühle, wahrlich so ergeht es mir." Trifft dieser Ausspruch eines dem Pietro Metastasio durch innere und äussere Harmonie, durch feine, fühlsam-schöne Seelenstimmung, durch Göttergunst und Beglückung verwandten Geistes, trifft dieses Wort von Goethe bei einem Dichter zu, so ist dies bei Metastasio der Fall. Die Ideale, von denen sein Busen sanft bewegt ward, prägten sich in seinem Lebensschicksal ab. Sein Seelencharakter, sein harmonisches Gemüth, seine edle durch Maass und Ordnung geregelte Natur, sein reiner tugendhafter Wandel, die uneigennützige Grossmuth seines Herzens fanden in seinen dramatischen Dichtungen nur ihr Spiegelbild. An ihm selber verwirklicht er sein poetisches Ideal, und seine Melodramen athmen nur sein eigenes Wesen. Von allen Hofdichtern ist Metastasio der Einzige, der in dieser Stellung sein volles Lebensglück, in noch höherem Maasse als selbst Goethe, empfand; der Einzige, dem bis ans Ende seines Lebens keine Täuschungen dieses Glück trübten und verbitterten; dessen einzige Kümmernisse aus einer durch Krieg

oder Todesfälle veranlassten Störung und Unterbrechung seines Hofdienstes, seiner hoffestlichen Wirksamkeit entsprangen. Wie sein Melodrama das Ideal eines musikalischen Hofschauspiels, so war Metastasio selbst das Ideal eines glücklichen Hofpoeten. Er fand in dieser Thätigkeit, in diesem Berufe, eine so volle Befriedigung, dass er die von Kaiser Karl VI. und von Maria Theresia ihm wiederholt angebotene Standeserhöhung, Grafentitel, Geheimrathswürde, selbst Ordensauszeichnungen ablehnte, um sein stilles Hofpoetenglück nicht durch Abzeichen äusserlicher, zur Schau getragener Ehren zu entweihen, und seiner innersten Seelenbefriedigung zu entfremden. Für ihn war diese vollkommene Uebereinstimmung seines Hofamtes mit seiner poetischen Wirksamkeit eine Quelle des innern Segens, der Veredelung seines Geistes, ja der sittlichen Erhöhung. An ihm geschah das Wunder, dass die Pest der Dichter, die Todesluft ihres Seelenglückes, ihres Charakters, ihrer Menschenwürde: das Hofleben, ihm zur Heilatmosphäre, zum erfrischenden Athmungselemente, zum Paradiese innerer Glückseligkeit, ungetrübten Seelenfriedens und harmonischer Kunst- und Lebensweisheit gedieh.

Ventura, „Gutglück“, war einer der Namen, die der neugeborene Sprössling des aus Assisi nach Rom übergesiedelten Felice Trapassi bei der Taufe[1]) erhielt. Pietro's Vater, Felice Trapassi, betrieb ein Vorkost- oder Materialistengeschäft in Rom.[2]) Aber in dem kleinen Pietro regte sich schon frühzeitig, schon vor dem zehnten Jahre, das Verlangen nach ganz andrer Vorkost: nach der Himmelsspeise, dem Nektar und der Ambrosia der Poesie. Von dieser Vorkost sang unser Pietro Ventura schon als unflügges Vögelchen in der „bottega d' Arte bianca“[3]) seines Vaters, mitten unter Mehlwaaren, Gebäcken, Hülsenfrüchten und dürren Pflaumen. Da kam durch Glückszufall eines Morgens vor Trapassi's Mehlladen unser guter Bekannter, Gian. Vincenzo Gravina, vorbei, der berühmte Rechtsgelehrte, Verfasser einer schon

1) 3. Januar 1698. Die Taufnamen waren: Pietro Antonio Domenico Ventura. — 2) Aprì negozio, o si bottega, chiamata in Roma d' Arte bianca, in cui vendonsi olio, farina, paste ed altri generi di comestibili e merci. (Vita ossia Storia dell' Abate Pietro Metastasio Poeta Cesareo.) Venez. 1784. p. 21. — 3) Verkaufsladen von weisser Kunstwaare.“

erwähnten lehrreichen Poetik[1]), und Dichter von fünf regelrecht classischen und regelrecht langweiligen, gleichfalls schon genannten Tragödien.[2]) Gravina hört den kleinen Pietro sein improvisirtes Liedchen so wohllautbeflissen und in so feinen Stegreifstrophen singen, dass er in den Laden tritt, nicht um Backwaaren, Mehl und Eier, zu kaufen, sondern um von Vater Felice Trapassi den kleinen Pietro selbst zu erhandeln, dessen Liedchen ihm den Teig zu verrathen schien, woraus man Hofpoeten und Melodramatiker knetet. Gravina wurde mit dem Vater handeleins, nahm den Knaben zu sich, taufte den Namen „Trapassi" ins Griechische[3]) um, und fing an, die Blume des Mehles, vermischt mit Wasser vom Quell der Hippokrene, zu kneten, zu formen und zu bilden, nach der Methode seiner Raggion poetica, welche selber ein metastatisches Backwerk aus der Blechform der Poetik des Aristoteles ist. An die Form sollte sich aber der junge ins Griechische umgewelschte Metastasio halten. Neben Homer, war Ariosto der einzige italienische Dichter, den ihm sein aristotelischer Pflegevater gestattete. Die Hohlform der aristotelischen Poetik liess in dem classisch-geschulten Geiste des Zöglings ihren Abdruck so entschieden zurück, dass derselbe noch in spätern Jahren in einem berühmten Briefe des grossen Melodramatikers an einen Freund in Neapel hervortritt, worin Metastasio das „Befreite Jerusalem", um der Regelmässigkeit und des geordneten Ganges willen, dem Orlando des Ariosto vorzieht, diesen aber den grössern Poeten nennt.[4]) „Sollte unseren guten Vater Apollo" — schliesst der Brief — „die Laune ankommen, aus mir einen grossen Poeten zu machen, mit dem Beding, dass ich mich offen erkläre, welches der beiden Poeme ich mir zum Vorbilde nehmen möchte, wenn ich ein ähnliches zu dichten hätte: so würde ich gewiss bei der Wahl lange schwanken. Vielleicht würde aber doch zuletzt mein überwiegender Hang zur Ordnung, Regelmässigkeit und klaren Bestimmtheit zu Gunsten des Goffredo den Ausschlag geben."[5]) Vielleicht ist in dieser „vielleicht zu überwiegen-

1) Della Raggione Poetica. — 2) Il Palamede, L' Andromeda, L' Appio Claudio, Il Papiniano, Il Servio Tullio. — 3) *Μετάστασις*, „Uebertragung", Trapasso: Metastasio. — 4) Che sia migliore Poema il Goffredo, ma più gran Poeta l' Ariosto. — 5) „Se — venisse al nostro buon Padre

den Vorliebe für Ordnung, Genauigkeit und System", in dieser auch dem Genie des Tasso aufgeprägten Aristotelischen Formalpoetik, vielleicht ist in ihr eben der Grund der Entfremdung zu suchen, welche, trotz der Gattungsvollendung, auch das heutige Italien gegen Metastasio's Meisterstücke empfindet. Etwas mehr von der scheinbaren Unregelmässigkeit und dem freien Erfindungszauber des Ariosto[1]), und etwas weniger von Gravina's Raggione poetica — vielleicht wäre dies die bessere Wahl gewesen, die, auf Apollo's Vorschlag, der Meister des Melodrama's hätte treffen sollen, der mit der Flöte des Mercur alle hundert kritischen Argosaugen des 18. Jahrhunderts in süssen Schlummer spielte. Der Geist der Musik ist grundwesentlich romantisch, voll scheinbarer Willkür, nicht classisch von schematischer Formenstrenge; dem Genie des Ariosto verwandter, als dem des Tasso. Ein weiser Instinct hiess daher auch den Chiron des künftigen Dichters von „Achille in Sciro", hiess den Centauren Gravina — halb Musenpferd, halb aristotelischer Poetiker, auf der Leier der Raggione poetica spielend, hiess ihn, seinem Zögling den Ariosto in die Hand geben, als Correctiv gegen seine Poetik. Hätte doch der junge Metastasio das Correctiv noch gründlicher in Fleisch und Blut aufgenommen! Er würde dann schwerlich in einem Brief an Carabassi haben bedauern müssen, dass sein Erstlingswerk, die Tragedia 'Giustino', die er als 14jähriger Knabe schrieb, in einer Pariser Ausgabe seiner Dichtungen erschienen war. „Die Tragödie Giustino" — schreibt Metastasio — „verfasste ich im Alter von 14 Jahren, da noch die Autorität meines gefeierten Lehrers dem jugendlichen Genius nicht gestattete, sich auch nur Einen Schritt von der gewissenhaftesten Nachahmung der Griechen

---

Apollo il capriccio di far di me un gran Poeta, e m' imponesse a tal fine di palesurgli liberamente, a quale de' due lodati Poemi io bramerei, somigliante quello ch' ei prometesse dettarmi, molto certamente esiterei nella scelta; ma la mia forse soverchia propensione all' ordine, all' esattezza, al sistema, sento, che pura al fine m' inclinerebbe al Goffredo."

1) „Le libera felicità della natura", nennt es Metastasio selbst mit Bezug auf Ariosto's Genie, dem er „il magistero dell' arti", die Kunstmeisterschaft des Tasso entgegensetzt. Die grössere Kunstmeisterschaft ist aber die, wo Kunst wieder zum freien Spiel der Natur wird, zur „libera felicità della natura", wie bei Ariosto.



zu entfernen."[1]) ... Wo nur nicht der Magisterbakel jener Autorität des hochberühmten Lehrers auch den vollausgereiften Meisterwerken des grossen Melodramendichters als Pfahl im Fleische stecken blieb!

Im 16. Jahre trat Metastasio in den geistlichen Stand, der allein in Rom eine Carrière in Aussicht stellen konnte. 1718 hatte er den Tod seines verehrten Wohlthäters, Erziehers und Lehrers, Gravina zu beklagen, dessen Testament sogleich auch den ersten Trauerschmerz des geliebten Zöglings zu lindern angethan war, dem der Treffliche eine Erbschaft von 15000 Scudi darin vermachte. So viel brachte ihm der Tod von Papst Clemens XI.[2]) nicht ein, von dem Metastasio auf Grund der vier ersten Priesterweihen, die er genommen, eine Anstellung in der Curie erwartet hatte. Die Hoffnungen, die Metastasio auf den Nachfolger, Innocenz XIII. (Conti), gesetzt hatte, schlugen gleichfalls fehl. „Der Abate Metastasio kannte noch nicht den Styl des römischen Hofes", bemerkt dabei sein Biograph, der Capitano Marc Antonio Aluigi, Vicecustos der Arcadia zu Assisi.[3]) Der „Styl" der päpstlichen „Dataria" kommt mit dem von „lucus a non lucendo" überein: Dataria — will sagen: da „gieb", giebts nicht, non datur, sondern blos „nimm."

So wurde Rom, aus dessen Petrifelsen kein verschluckter Peterspfennig wieder herauszuschlagen, unserem Pietro verleidet, und er begab sich nach Neapel mit einem Geldbeutel, in den seine jungen römischen Freunde, muntere Carnevalsbrüder, ein Loch gerissen hatten, das einzige Ueberbleibsel von seines Lehrers Vermächtniss, den 15000 Scudi. Bei dieser Sachlage wusste Metastasio kein besseres Zeug, um das Loch im Beutel auszuflicken, als das Leder, welches diejenige Wissenschaft, in die ihn sein vorsorglicher Vater in Apolline et Themide für solche Fälle, neben der Raggione poetica, eingeübt hatte, — als das Leder, wel-

1) Quanto l' autorità del mio illustre Maestro non permetteva ancora all' ingegno di un passo di dilungarmi dalla religiosa imitazione de' Greci. — 2) Starb am 27. März 1721. — 3) Storia dell Abate Pietro Trapassi Metastasio etc. Assisi 1783. „L' Abate Metastasio non avea ancora ben ponderato lo stile di quella corte." p. 27. Die „Colonia Arcadia" zu Assisi war nur eine Filiale von der Accademia Arcadia in Rom.

ches die Rechtswissenschaft aus der Haut jener Process-Kuh schneidet, die sie derselben abzieht, nachdem sie ihr Euter so leer gemelkt, wie Metastasio's junge Freunde seinen Geldbeutel. Zu dem Zwecke nahm unser 20jähriger Dichter-Abate in Neapel sein Jus Publicum wieder vor, unter Leitung eines berühmten Advocaten, Castagnolo, des grössten juristischen Kuhmelkers in der Advocatenzunft Neapels, welche daselbst, unter dem Berufsnamen „Paglietti", eine mächtige Genossenschaft in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. bildete: die ergiebigste Melkanstalt in den Meiereien und Kuhställen der italienischen Themis.[1]) Die erste Bedingung, die Meister Castagnolo bei der Aufnahme unserem Metastasio stellte, war: gänzliche Enthaltung von Poesie in jeglicher Form. Poesie sey anerkanntermaassen nichts als versificirter Wahnsinn, und vertrage sich am allerwenigsten mit der Jurisprudenz, der einzigen Facultät, welche ihren Wesenscharakter: die Klugheit (Prudenz), schon in ihrer Benennung an die Stirne schreibt. Und diese sollte sich mit der Unklugheit von Profession, mit der Poesie, die ihre Ungereimtheit mit der Schellenkappe des Reimes zu überklügeln meint — eine Verbindung eingehen? die Jurisprudenz verdiente in ein Narrenhaus gesperrt zu werden, wenn sie die Poesie nicht eben so unerbittlich von der Advocatenbank ausschlösse, wie der Gott der Verskunst, dem unverwerflichsten Zeugnisse, dem Zeugniss eines Dichters, zufolge, die Poeten mit gesundem Menschenverstande vom Helikon ausschliesst.[2]) — Der Endimione, die Orti Esperidi (Gärten der Hesperiden), die Galatea und die Angelica[3]), Theaterspiele, welche Metastasio in dem Jahre 1721 und 1722 in Neapel schrieb, sind sprechende Belege für den Eifer, mit welchem unser Dichter-Abate der Einschärfung seines juridischen Mentors nachkam, der

---

1) Joseph Gorani (Mémoires secrets et critiques des Cours, des Gouvernemens et des Moeurs des Principaux Etats de l' Italie. Paris 1794) hat den „Paglietti" in Neapel ein eigenes Capitel gewidmet, worin er über die Betriebsamkeit dieser juristischen Hetärie, nicht aber über den Namen „Paglietti" Auskunft ertheilt. T. I. p. 53 ff. — 2) Excludit sanos Helicone poetas. Hor. — 3) Der Endimione wurde von Sarro; die Galatea von Comito, die Orti Esperidi und die Angelica vom grossen Porpora in Musik gesetzt.



in Gravina's Raggione poetica, „Poetische Vernunft“ die schreiendste Contradictio in adjecto verdammte, und schon die Bezeichnung für ein Symptom von Verrücktheit erklärte, in die der Advocat Gravina nur infolge seiner Beschäftigung mit der Poesie verfallen konnte.

Das Singdrama, „Die Gärten der Hesperiden“, hatte Metastasio auf Wunsch des Vicekönigs von Neapel zur Feier des Geburtsfestes der Kaiserin Elisabetta Cristina von Braunschweig-Blankenburg, Gemahlin Kaiser Karl's VI., gedichtet. Doch hatte Metastasio die Geheimhaltung seines Namens ausbedungen, aus Rücksicht auf die Hippokrenenwasserscheu seines Paglietten-Chefs, Castagnolo. Nur der damals durch Gesangkunst, Grazie und ausgezeichnete Geistes- und Herzenseigenschaften berühmten Sängerin, Marianna, genannt La Romanina, welche die „Venere“ in jenem Festspiel sang, vertraute Metastasio seine für alle andern Mitspieler geheimgebliebene Verfasserschaft. Unter welchem Scheffel aber bliebe das, nächst der Liebe, unversteckbarste Licht: das Licht der Autorschaft, verborgen? Paglietto Castagnolo bemerkte es nur zu bald. Er kündigte dem Jünger Brod und Wasser auf, und erklärte ihn reif fürs Tollhaus. Dahin ging nun der Dichter der Hesperiden-Gärten nicht, sondern geradesweges in das Haus seiner Venere, der Marianna, genannt La Romanina, deren Ehegatte, der Römer Bulgarelli, ihn mit offenen Armen als permanenten Hausgenossen aufnahm. Ein Band der treuesten Freundschaft und reinsten Herzensliebe wob sich durch das Eheband dieser ausgezeichneten Frau, und verknüpfte zwei der schönsten Seelen so hold, so traut und innig, dass die beiden Schwesterkünste, Musik und Poesie, sich in ihnen zu einem symbolischen Herzensbunde gleichsam zu umflechten schienen. Marianna Bulgarelli gab Metastasio als Textstoff zu dem für das Theater S. Bartolommeo in Neapel für den Carneval 1724 gewünschten Melodramma die „Verlassene Dido“ (Didone abbandonata) an die Hand, und trug wesentlich durch ihren kunstgewiegten Rath und den dichterischen Antheil, den sie durch Einflechtung so mancher Züge und Farbentöne, besonders in den Eifersuchtsscenen, an dem Drama hatte, zum glänzenden Erfolge desselben bei. Schon die erste Aufführung der Didone (Carneval 1724 in Neapel), obgleich Sarro's Musik nur eine mittelmässige war,

riss die Zuschauer zu Thränen und allgemeinem Beifall hin. In Rom, wo das Melodram mit der vortrefflichen Musik des Vinci 1726 in Scene ging, steigerte sich die Wirkung bis zum Enthusiasmus. Bei einer näheren Würdigung der Didone wird uns Metastasio's Umgestaltung des Stoffes und die, im Vergleiche mit den uns schon bekannten italienischen Tragödien desselben Motives, ganz neue Behandlung der Fabel und der Heldin überraschen. 1725 hatte Metastasio bereits in Venedig, wohin er die Bulgarelli begleitete, eine Wiederholung seiner Didone auf dem Theater S. Cassiano mit dem schönsten Erfolge veranstaltet. Hier, in Venedig, schrieb er auch das Melodrama, Siroe, das, mit der Musik von Vinci, daselbst im Carneval 1726 zur Aufführung kam. Als er in Begleitung der Bulgarelli, die mit der Familie Trapassi Ein Haus machte, in demselben Jahre nach Rom zurückkehrte, hatte die Darstellung seiner Didone auf dem Teatro delle Dame bereits seinen Ruhm bis an die Sterne getragen. Eines so unbestrittenen Erfolges konnte sich, namentlich bei der Kritik, sein tragisches Melodrama, Catone in Utica, nicht erfreuen, dessen erste Aufführung auf dem Theater delle Dame im Carneval 1727 stattfand. Eine Pasquinate machte bekannt: „Die Brüderschaft des Todes wird eingeladen, die Leiche des Catone zu bestatten, welcher auf dem Theater delle Dame entseelt daliegt.“ [1]) Das galt hauptsächlich dem tragischen Ende des Catone, das der grösste Kritiker, den Italien hervorgebracht: der Pasquino in Rom, mit einem Melodrama unverträglich erklärte. Seitdem gab Metastasio seinen Melodramen einen — beiher bemerkt, schon von Zeno beliebten — heitern Ausgang.

Die Jahre 1729 und 1730 waren an neuen Melodramen von ergiebigster Fruchtbarkeit. Den Ezio, die Semiramide (riconosciuta) und die Contesa de' Numi (Götterstreit) schrieb Metastasio 1729; den Alessandro nelle Indie und Artaserse 1730, sämmtlich in Rom.[2]) Die bisher genannten Melodramen des Metastasio bilden die erste Manier des Dichters, insofern

1) E invitata la compagnia della Morte a dar sepoltura al cadavere di Catone, che giace estinto nel teatro delle Dame. Vita di Metast. vor der Ausgabe: Opere Scelte. Milano 1820 in 3 Tom. p. XXIV Not. (1.) — 2) Artaserse, Alessandro, Semiramide und La Contesa de' Numi componirte Vinci.

der melodramatische Styl in denselben noch nicht jene Einfachheit und Reinheit erlangte, die Charaktere noch nicht die Haltung und Festigkeit darweisen, der Dialog jener Stärke noch ermangelt, und das Recitativ noch die Oekonomie vermissen lässt, welche Metastasio's reifere Compositionen auszeichnen. In spätern Jahren erfuhr dann auch Didone, Catone, Adriano (in Siria), Semiramide und Alessandro, von dem Dichter die Umgestaltung, in welcher sie jetzt vorliegen.

Marianna, dieser Name sollte als Doppelglücksstern unserem Metastasio auf seiner Ruhmesbahn leuchten. Marianna Contessa d'Althan-Pignatelli[1]) war die zweite Marianna, die Metastasio's Lebensglück bestimmte, und an deren huldvollen Blicken er die Schwingen seines Genius aufs schönste entfalten sollte. Sie hatte Metastasio in Neapel kennen lernen; und sie war es, die nun, wo sein Ruf bereits die Hoftheater Europa's in Bewegung setzte, dem Kaiser Karl VI., dessen besonderer Gunst die Gräfin d' Althan sich zu erfreuen hatte, die Melodramen des jungen Dichters vorlegte, und in dem Monarchen den Wunsch anregte, ihn als Apostolo Zeno's Nachfolger zu berufen. Die grossmüthige Zuvorkommenheit, mit welcher der alte hochverdiente Melodramatiker, Hofpoet und kaiserliche Historiograph aus eigenem Antriebe den jungen Nebenbuhler zu seinem Nachfolger vorschlug, wurde oben bereits gebührend gewürdigt. In einer vom 31. August 1729 datirten Zuschrift des Principe Luigi Pio di Savoya, Intendanten (Ispettore) der kaiserlichen Hofmusik und der kaiserlichen Theater, erhielt Metastasio die erste Einladung neben Zeno als kaiserlicher Hofoperndichter einzutreten.[2]) Metastasio ging lebhaft auf den Antrag ein, geleitet von einem klaren Berufsbewusstseyn, und mit den anerkennendsten Dankgefühlen für die empfehlende Fürsprache des ehrwürdigen Zeno.[3]) Der Jahresge-

---

1) Geb. Principessa Pignatelli von Neapel, Gemahlin des Michele Giovanni III., Conte di Althan, dessen 1722 erfolgter Tod sie als 30jährige Wittwe und Mutter von 5 Kindern zurückliess. — 2) „Il Sign. Apostolo Zeno“ — heisst es in dem Briefe des Principe Pio — „non desidera altro Compagno, che V. S. molt' Illustre, non conoscendo Egli in oggi soggetto più adattato di Lei per servire un Monarca sì intelligente, qual' è il nostro. — 3) „Conosco quanto debbo all' incomparabile Sign. Zeno, il quale non contento di aver protette fin' ora le mie opere, vuole col peso del suo

halt des mit Tode abgegangenen Gehülfen Zeno's und zweiten Hofpoeten, Abate Pariati, wurde, als besondere Auszeichnung, zu Gunsten Metastasio's von 2000 auf 3000 Gulden erhöht. Am 17. April 1730 traf Metastasio in Wien ein, nicht ohne die Nachwehen der schmerzlichen Trennung von den Seinigen, von Marianna Bulgarelli I., insbesondere, die ihn mit blutender und doch freudiger Seele ihrer Nachfolgerin, Marianna d' Althan II. zusandte, der Begründerin seines erfüllten Lebensberufes und Glückes. In Wien nahm Metastasio Wohnung bei Niccolò Martinez, Ceremoniere der apostolischen Nunziatur, in dessen Hause er als Familiengenosse bis an sein Lebensende verblieb, und den er zum Erben seines namhaften Vermögens einsetzte.

So zahlreich und bedeutsam Metastasio's poetische Hervorbringungen während seiner ein halbes Jahrhundert ausfüllenden Wirksamkeit am kaiserlichen Hofe waren: so wenig hervorstechende Züge bietet seine stille, bescheidene, gegen die Ereignisse des Tages und des Hoftreibens abgeschlossene Thätigkeit zur Vervollständigung seines äussern Lebensbildes dar. Gehört denn aber diese friedselige Arbeitsruhe, diese Sabbathstille mitten im Schaffen, nicht wesentlich zu jenem Dichterglücke, das dem Metastasio vor vielen, und grösseren, Berufsgenossen zugefallen war? Man denke an die Mühseligkeiten, die Beschwerden, die stürmevollen Schicksale, die das Leben eines Dante, Ariosto, Tasso, aufregten und verdüsterten, um nur einige zunächst von Metastasio's Landsgenossen zu nennen. Scheint es doch fast, als habe die deutsche Gemüthseligkeit, häusliche Einfriedigung und Einspinnung in sich selbst auf die Persönlichkeit, auf das äussere und innere Leben beider italienischer Melodramendichter am Wiener Hofe, auf Zeno und Metastasio, nachhaltig eingewirkt, und in ihr italienisches Blut die melodramatische Süssigkeit der deutschen Schlafrock- und Pantoffelidylle geflösst. Auch bei den so schönen sittlichen Eigenschaften der beiden trefflichen Hofoperndichter mag die deutsche Luft mitbetheiligt gewesen seyn. So tugendhaft wären sie an italienischen Höfen nimmer geblieben. Ihr tadelloser Lebenswandel

voto essermi così generosamente benefico. Io gliene serbo, per fin che vivo il dovuto senso di gratitudine" . . . lauten Metastasio's Worte in seinem Annahmeschreiben an den Principe Pio von Savoyen.

— sollte man nicht noch in ihm einen Wiederschein der gesittetern Haltung der Monarchen, unter deren Auspicien die beiden Hofdichter wirkten, vor Allen ein Abbild der Tugend und des Herzensadels der grossen Monarchin, Maria Theresia, erblicken dürfen, deren huldvolles Auge und Lächeln auf beiden greisen Schwänen des italienischen Melodrama's ruhte? Ja der Charakter ihrer Helden, diese von Grossmuth, Edelsinn, patriotisch-bürgerlichen Tugenden, von hausväterlicher Ehrbarkeit überfliessenden, melodramatischen Biedermänner, scheinen sie nicht den deutschen, ehrenfesten Haus- und Familienvätern verwandter, als Römern oder gar Italienern? Verwandt selbst in dem ob noch so leisen, und nur einem deutschen Gemüth empfindbaren Anstrich von herzgewinnender, ruheseliger Gemächlichkeit, die bei Zeno nicht selten auf Kosten dramatisch eingreifenden Handelns ein deutsches Herz so traulich anheimelt. Wie z. B. sein Cajo Fabbrizio, den wir so gemüthlich in König Pirro's Lager, während der Peripetie, und noch in der Katastrophe, herumschleichen sahen, dass er uns schier an einen ehrwürdigen deutschen Schullehrer gemahnen konnte, der an einem Feiertage in seinem Gärtchen unter seinen Bienenstöcken umherspaziert in Hausschuhen und mit der langen Pfeife im Munde. Wenn Metastasio's Catone von Utica sich bei Cesare, bezüglich einer von diesem gewünschten und von Catone zugestandenen Unterredung über die wichtigsten Staatsangelegenheiten, entschuldigen lässt mit dem Bedauern, ihn nicht annehmen zu können wegen eines inzwischen eingetretenen Familienereignisses, wegen der Hochzeit seiner Tochter Marzia: könnte Gemmingen's Hausvater als Hochzeitvater anders handeln? Zumal gegen einen, wie Cesare, in seine Tochter sterbensverliebten Nebenbuhler des Bräutigams.

Die geringe Ausbeute an mittheilenswerthen Ereignissen im fernern Lebenslaufe des Metastasio wird uns vorzugsweise auf die Angabe seiner im 18. Jahrh. noch unsterblichen Werke beschränken, die er als kaiserlicher Hofdichter auf allerhöchsten Befehl für besondere Festlichkeiten lieferte und die vor den Majestäten auf dem Hoftheater zur Vorstellung kamen. Das Oratorium S. Elena al Calvario[1]) war Metastasio's erste Composition, die er

1) Die heilige Helena auf dem Calvarienberge.

in Wien 1731 auf kaiserlichen Befehl schrieb. Hierauf folgte im selben Jahre das Melodrama Adriano in Siria, mit welchem seine zweite Manier beginnt, die eine vollendetere Angemessenheit des Ausdrucks, grössere Präcision und Freiheit des Dialogs, eine kunstvollere Maasshaltung in den Erzählungen und mehr Ursprünglichkeit, Zartheit und Kraft der Empfindung in der Gesangsstrophe kennzeichnet. Am 4. November 1731 liess Metastasio, zur Geburtstagsfeier des Kaisers, seinen Demetrio aufführen, der einen ungewöhnlichen Erfolg hatte. Der berühmte Abschied von Cleonice und Alceste bewegte die Zuschauer zu Thränen[1]), die leider sogleich in den Lethefluss und von da ins Meer der Vergessenheit geflösst wurden. Kaiser Karl VI. war von Cleonice's Abschied so ergriffen, dass er dem Dichter seine allerhöchste Rührung auszudrücken sich nicht erwehren konnte. Nicht weniger erbaut zeigte sich kaiserliche Majestät von der 1732 dargestellten Issipile. Als der Kaiser die Loge verliess, ging er dem Dichter entgegen, um ihm seine volle Befriedigung auszusprechen.[2]) In dasselbe Jahr fällt das Oratorium La Morte d' Abelle. Die Majestäten liessen es aber nicht bei blossen Lobesspenden und allerhöchsten Zufriedenheitserklärungen bewenden. Der Kaiser erhöhte den Jahrgehalt des Dichters um 300 Gulden, und die Kaiserin vergalt ihm die Thränen, die ihr sein Cleonice entlockte, mit einer goldenen Schnupftabaksdose. Den Werth der Gnadenzeichen erhöhte für Metastasio's Herz die Zustellerin desselben, seine edle Gönnerin, Marianna Contessa d' Althan.

Zwei der wirkungsvollsten, im 18. Jahrh. gefeiertesten Melodramen: L' Olimpiade und Il Demofoonte, verherrlichten die Hofopernfestsaison des Jahres 1733. Erstere wurde mit der Musik von Caldara am 28. August in den Gärten der Contessa d' Althan (dell' Imperial Favorita), in Gegenwart beider Majestäten dargestellt, zur Geburtstagsfeier der Kaiserin Elisabetta, auf Befehl ihres Gemahls, Kaiser Karl's VI. Der Demofoonte, gleichfalls mit der Musik von Caldara, kam als Festoper am 4. Nov. 1733, dem Namenstage des Kaisers, zur Darstellung, auf Befehl

1) Metastasio berichtet darüber in seiner Lettera vom 10. Nov. 1731 an Marianna Bulgarelli. — 2) Lettera vom 23. Februar 1732 an die Bulgarelli.



der Kaiserin Elisabeth. Beide Opern gelangten aber erst zur vollen Wirksamkeit durch die Musik des Pergolese zur Olimpiade, und des Leo zum Demofoonte. Die Musik des gelehrten Contrapunktisten Caldara besass nicht das Geheimniss, Thränen zu entlocken, die sich, gleich jenen in Raimund's Zauberposse, Moisasur, in Brillanten verwandeln, behufs Einfassung von Medaillons und Schnupftabaksdosen. Ausser den genannten zwei Opern, brachte das Jahr 1733 das Oratorium Giuseppe riconosciuto (Der wiedererkannte Joseph) aus Metastasio's fruchtbarer Feder. Schon hatte er das geistliche Drama Betulia liberata (Das befreite Betulien) mit der Musik vom Kapellmeister Reutter zur Aufführung in der Hofkapelle am Charfreitag 1734 vorbereitet, als seine zartfühlende Dichterseele von der Nachricht des plötzlich nach kurzer Krankheit erfolgten Todes der Marianna Bulgarelli[1]), seiner unvergesslichen Wohlthäterin und Freundin, erschüttert ward. Wie reichlich mussten nicht erst seine Thränen über diesen unerwarteten schmerzlichen Verlust fliessen, als er mit der Todesbotschaft zugleich die Mittheilung empfing, dass ihn die Hingeschiedene zum Erben ihres Vermögens eingesetzt, im Betrage von 25,000 Scudi. Wie laut, wie stürmisch schlug sein Herz unter diesen Thränen, als er die Erbschaftsankündigung sofort mit einem Rückschreiben vom 13. März 1734 an den Gatten der Verstorbenen erwiderte, worin er zu dessen Gunsten auf die Erbschaft Verzicht leistete:

„Die letzte Verfügung der armen Verblichenen zu meinen Gunsten ist ein schwerer Grund mehr für mich, ihren Verlust zu beweinen, und legt mir die Pflicht auf, der Welt einen unzweifelhaften Beweis von der uneigennützigen Freundschaft zu liefern, die ich ihr gewidmet, und die ich ihrem verehrten Andenken bis zum letzten Augenblicke meines Lebens bewahren werde. Dieser Beweis soll zugleich eine Wirkung meiner Ueberzeugung von der Liebe, dem Beistand, und der musterhaften Hingebung seyn, die Ihr[2]) der armen Marianna bewiesen; und für mich wird die Verzichtleistung als wahren Beweggrund die Dankbarkeit an den Tag

1) Aluigi nennt sie Bulgarini. — 2) Marianna's Gatte, an den der Brief gerichtet ist.

legen, die ich ihrem Andenken schulde, indem ich jenes Vermächtniss, das sie zwischen uns theilen wollte, auf Euere Person ausschliesslich übertrage. Kurz, ich entsage der Erbschaft, nicht weil ich sie verschmähe (Gott bewahre mich vor solchen undankbaren Empfindungen), sondern weil ich die Entsagung für meine Pflicht halte, als Ehrenmann und Christ. Ich werde keinen geringen Vortheil von diesem Vermächtnisse aus dem Bewusstseyn schöpfen, dass mir dasselbe als ewiger Beweis von der unveränderten, von der grossmüthigen Erblasserin mir bis zuletzt erhaltenen Freundschaft bestimmt gewesen. Und mein Verzicht zu Euern Gunsten mag mir als Merkmal meiner Uneigennützigkeit der Verstorbenen gegenüber, und Euch als Zeichen meines Gerechtigkeitsgefühls gegen Euch gelten."[1]) ...

Verdient der Brief nicht, wie jene sieben arabischen Preisgedichte, Moallakat, in Gold gestickt auf himmelblauer Seide, im Tempel der Unsterblichkeit aufgehängt zu werden, oder gleich lieber in der Himmelskaba dort oben unter den ewigen Sternen zu glänzen? Mit diesem, die Geschichte der Literaturen verherrlichenden Briefe vor dem geistigen Auge muss man Metastasio's Dramen lesen und prüfen, um in die Bewunderung seiner Zeitgenossen miteinzustimmen, bewältigt und hingerissen von der Ueberzeugung, dass die grossen poetischen Schönheiten, die seine

---

1) L' ultima disposizione della povera Defunta a mio favore aggrava la ragione di piangerla, e mi mette in obbligo di dare al mondo una prova incontrastabile della disinteressata amicizia, che le ho professata vivendo, e che conserverò alla sua onorata memoria fino all' ultimo momento della mia vita. Questa prova sarà un effetto di quella cognizione, ch' io ho di ciò, che voi avete meritato dalla povera Marianna col vostro amore, assistenza, e servitù esemplare, ed a me darà motivo d' esser grato alla memoria della medesima, facendo cadere nella vostra sola persona quel beneficio, che ella ha voluto dividere fra voi, e me. In fine io faccio libera rinuncia dell' Eredita della medesima, non già perchè io la sdegni (Iddio mi preservi da sentimenti tanto ingrati), ma perchè vedo, che questo sia il mio dovere, e come uomo onorato, e come Cristiano. Non avrò ricevuto piccol vantaggio da questa Eredità, quando il sapere, che mi era destinata, mi serva per continua testimonianza della vera amicizia della generosa Testatrice, cd il poterla rinunciare a voi mi serva di prova del mio disinteresse a riguardo di quella, e della mia giustizia a riguardo vostra.

Dichtungen trotz mancher Mängel und Veraltungen, schmücken; dass die Ideale von heroischer Tugend, Seelenadel, rührender Grossmuth und Selbstverleugnung, die in ihnen leuchten, nur die unmittelbaren Ausflüsse eines der edelsten und uneigennützigsten Herzen waren, die je in Dichterbrüsten geschlagen. Als Merkzeichen, woran Jünglinge, die gerne wissen möchten, ob ihnen die gütige Natur einige Funken jenes himmlischen Feuers ertheilt habe, welches man Genie nennt, giebt ihnen J. J. Rousseau[1]) folgendes an: „Wenn dir die Augen voll Thränen stehen, wenn dein Herz klopft, wenn dich ein Schauder überfällt, wenn das Entzücken dir die Brust beklemmt: so nimm den Metastasio und arbeite. Sein Genie wird das deinige erhitzen; du wirst nach seinem Beispiele Schöpfer werden, und andere Augen werden dir bald die Thränen wieder geben, die dir dein Lehrer abgelockt hat.“ ... — „So nimm“ — muss man ergänzen — „nimm Metastasio's Brief an Niccolò Bulgarelli vom 13. März 1734 zur Hand, und dann erst, wenn dir beim Lesen desselben die Augen voll Wasser stehen, dein Herz klopft, Entzücken dir die Brust beklemmt, dann erst studire seine Melodramen, und du wirst hoffen dürfen, dass sie verwandte Saiten deines Geistes und Herzens berühren, und dich zu verwandten Dichtungen anregen können“ — nach Maassgabe als der Brief in dir den glühenden Wunsch erweckt: der Glückseligkeit theilhaft zu werden, bei ähnlichen Veranlassungen einer ähnlichen Handlung fähig zu seyn. Ach, mit dem Erlöschen solchen Augenwassers, solchen Herzklopfens, solcher beklemmenden Entzückungen, erlischt auch immer mehr das poetische Genie, das aus dem Herzen, dem Eingeber solcher Briefe, stammt, nicht aus dem Kopfe, dem industriellen Speculanten, dessen Poesie nur die Geld- und Wechselbriefe berechnet, die sie aus jedem Papierbogen herausschlägt. Darum stellen denn auch die Kopfpoeten in ihren Schriften eben nur Wechselbriefe auf Sicht aus, die in drei Tagen verfallen. Darum schmecken auch ihre Schriften, wie dem Propheten der Brief: im Munde süss, im Magen gallenbitter. Darum gleichen auch die Kopfgenies den Genien in gemalten Himmelsglorien: Sie bestehen, wie diese, blos aus geflügelten Köpfen; aber mit einem Geld- und einem

1) Dict. de Musique Artikel „Génie.“

Wechselbrief als Flügeln. An Stelle des Herzens auf dem rechten Fleck sitzt ihnen der blosse Fleck, ein gehöriger, rechter Fleck, als Farbenklecks, Wolkendampf, blauer Dunst. Für ein ganzes Pantheon voll solcher Glorien von Kopfgenies ist dem Kundigen ein einziges Herzgenie nicht feil, ein einziges Genie von Herz und von Herzen, von poetischem Herzen, einem solchen nämlich, dem die poetischen Ideale als Gemüthsbedürfnisse, als Schöpfungen der Menschen- und Gottesliebe, erblühen; und von der formenden Phantasie, gleich jenen vorgeschaffenen Seelen, den ihnen vorbestimmten Leib, die schöne poetische Gestalt, den hehren Kunstkörper empfangen, dem die anschauende Vernunft, der Gottesgeist, die kosmische Idee der Harmonien einhaucht. Das Herz ist das punctum saliens im Weltei, wie im poetischen Schöpfungkeime; der Quellpunkt, der treibende Entwickelungspuls aller Lebensgebilde. Die alten Inder nannten die Perle das Herz der Muschel;[1]) denselben Werth, den die Austerschale ohne dieses Herz hat, hat die erfinderische Hirnschale ohne ihre Perle, das Herz. Das Dichten vom Gehirn aus mit vorwiegender Geistesarbeit und speculirender Verknüpfungsthätigkeit, bei verkümmerter oder untergeordneter Gemüthskraft, solches Dichten erzeugt die hohlen Verstandesphantasmen, die ästhetische Scheinpoesie, das Kunstdestillat der Literaten, Schöngeister, Professoren; und erzeugt auch jene glänzenden Missgeburten einer nachzüglerischen Romantik, jene Luftspiegelungen einer künstlich aufgeregten nationalen Phantastik voll bizarrer Verkehrtheiten und blendender Wahnbegriffe, deren Zauberwirkung uns im spanischen Drama des 17. Jahrh. mit allen Gaukeleien einer romantisch üppigen, glanztrunkenen Phantasie, schimmernd in allen Prunkfarben poetisch gleissender Heraldik, wird berauschen und berücken, und über ihren Mangel an Herz und Seele wird täuschen und betäuben wollen. Ueberschwenglichkeit einer schwelgerisch-sinnreichen, in Verwicklungen und Theaterwirkungen unerschöpflichen, im Innersten herzlosen, bis zur Barbarei, Grausamkeit und dem crassesten Fanatismus raffinirten Phantasie wird uns das Feenreich einer dramatischen Poesie vor die Sinne zaubern: das Idealreich wunderbar glänzender Geisterphantome, die, bis auf vereinzelte Ausnahmen, unser Herz

---

1) Philostr. vit. Apoll. ed. Kayser 1854. XXII. p. 71.

und unsere Seele grade so menschlich, so innig und so sympathisch rühren und erschüttern werden, wie die im rosenrothen Nordlicht aus blitzenden Strahlen und Lichtern geformten Ritter-Schemen unser Gemüth ergreifen, die in einem krausen, durcheinanderzuckenden Kampfgewirre eines meteorischen Kunstfeuerwerkes sich gegenseitig vernichten.

Lasst uns nur rasch wieder an Metastasio's grossherzige Verzichtleistung anknüpfen, um den schlafenden Müllerlöwen des regelrechten literar-historischen Schrittganges nicht zu wecken. Ueber eine Abschweifung zu Gunsten der Preisgabe einer Erbschaft von 25,000 Scudi, würde besagter Löwe nur um so grimmiger brüllen; Er, der am besten das Gewicht von Mehl- und Geldsäcken zu würdigen versteht. Dem einsichtigen Leser aber wird jener Verzicht auf eine so namhafte Erbschaftssumme aus überwallender Herzensinspiration ein poetischer Act erscheinen, schöner und rühmender als die Grossmuthsthaten der edelherzigsten Libretto-Helden, denen ihr Edelmuth keinen Wiener Gulden, geschweige einen Scudo kostet, und der um so billiger ist, als der Held durch den vorschriftsmässigen glücklichen Ausgang des Stückes jedenfalls auf die Kosten seiner melodramatischen Grossmuth kommt. Wogegen das vom Dichter, und von einem auf Gnadengeschenke angewiesenen Dichter, grossherzig geopferte Erbschaftskapital von 25000 Scudi einen Fond von Edelmuth gründet, von dessen Zinsen sämmtliche melodramatische Grossmuthshelden bequem leben können.

Das könnte selbst Metastasio's nächster Held, der Grossmuthsheld schlechthin, die Grossherzigkeit als römischer Kaiser, der verzeihungsvolle Edelmuth und die kaiserliche Gnadenmilde in Person, könnte selbst Titus der Gütige, die Wonne des Menschengeschlechts, wie das Melodrama, La Clemenza di Tito, zum Namensfest Kaiser Karl's VI. am 4. November 1734, mit der Musik von Caldara, gegeben, die Wonne des Hofgeschlechtes und auch die des Mr. de Voltaire war, welcher die Scene zwischen Tito und Sesto wunderwürdig nennt.[1]) Diese Scene und der Monolog des Titus sey dem Schönsten gleich zu achten, was die griechische Bühne hervorgebracht, ja sogar „des

1) Dissert. sur la Tragédie vor seiner Sémiramis.

Corneille würdig, wenn er nicht declamirt, und des Racine, wo er nicht schwach ist." Höher konnte sich Voltaire's lobpreisender Klimax nicht versteigen. Den Klimax in Ehren, wird man doch die Aeusserung wagen dürfen: Wenn noch jetzt ein Hahn nach der Clemenza di Tito kräht, so hat sie es nicht dem Klimax des Herrn von Voltaire, sondern der Musik von Mozart zu danken.

Das Oratorium Gioas, Musik von Reutter, das mit Racine's Athalie, dem grössten Kunstdrama der Franzosen, wetteifert, war eine Frucht des Jahres 1735, und kam in der Charwoche in der kaiserlichen Hofkapelle zur Aufführung. In demselben Jahre schrieb Metastasio den „Traum des Scipio" (Il Sogno di Scipione) eine dramatische Cantate, durchhallt von den Klagetönen des kaiserlichen, im italienischen Kriege gerupften Doppeladlers. Das Melodrama zog sich vom Hoftheater in die innern Palastgemächer zurück, um daselbst in stiller Trauer als einfache „theatralische Actionen" (Azioni teatrali), über die Kriegsereignisse[1]) Trübsal nach Noten von Predieri zu blasen. In zwei solchen theatralischen Actionen en famille im Palladio Conservato (Das erhaltene Palladium), und in den Grazie Vendicate (Die gerächten Grazien), beide 1735 von Metastasio gedichtet und von Reutter componirt, aber mit florgedämpfter Kriegstrommel gedichtet und componirt — spielten die beiden Erzherzoginnen Maria Theresia, die künftige Kaiserin, und Erzherzogin Marianna. Dessgleichen in der kleinen Azione teatrale in Form eines Lustspiels:

1) Im Juni 1735 fielen die Städte Syracus, Messina und Trapani dem jungen König von Neapel, Don Carlos, in die Hände, einem Prinzen von italienischem Blut, der 1759 als Karl III. den spanischen Thron bestieg.

„In der Lombardei war indessen das Glück der Waffen den Kaiserlichen nicht viel günstiger gewesen. Wenn wir die Geschichte des Kriegs in diesem Theile Italiens von seinem ersten Anfange an überblicken, so erkennen wir dort denselben elenden Zustand der österreichischen Regierung, dieselbe Vernachlässigung der Heere, der Finanzen, der Verwaltung der Provinzen, die wir in Neapel wahrgenommen haben." (F. C. Schlosser Gesch. d. 18. Jahrh. 1. B. S. 351. 4. Ausg. 1853.). Das kaiserliche Hofopernmelodrama in Wien liess sich das alles nicht anfechten. Es stellte nach wie vor in den griechischen und römischen Heeren des Kriegs und Friedens nur die Abbilder der Ruhmesgrösse dar, deren leibhaftes Original, ihm zufolge, in der kaiserlichen Hofloge sass.

Le Cinesi (Die Chinesen) — Metastasio's einzigem und in Bezug auf Styl mustergültigem[1]) Versuch im Lustspiel.

Nach Abschluss des Wiener Friedens[2]), der von Deutschland eine Provinz abriss, ihm aber dafür in Franz Stephan von Lothringen einen zukünftigen Kaiser, und der Erzherzogin Maria Theresia einen Gemahl erwarb, der ein lothringisches Fürstenreis in den altehrwürdigen mit Karl VI. ausgestorbenen Habsburger-Mannesstamm pfropfte — nach Abschluss dieses glorreichen Friedens schrieb Metastasio das vorzügliche Melodramma, Achille in Sciro, Musik von Caldara, welches zur Feier der Vermählung der Erzherzogin Maria Theresia mit Franz Stephan von Lothringen am 13. Februar 1736 im grossen Hoftheater dargestellt wurde. Das Anspielungsmotiv, das keinen dieser Melodramen fehlen durfte, bezog sich im Achille di Sciro auf den Contrast von Ruhm und Liebe, dessen Held, der junge Achill in Frauenkleidern unter den Töchtern des Lykomedes, am würdigsten befunden ward, um als Spiegelbild dem jungen erlauchten Bräutigam zu dienen, welcher ein wichtiges deutsches Grenzland nicht hätte für Toscana an Frankreich überlassen können, wenn Achilles, ohne welchen Troja nicht erobert werden konnte, den Ulysses nicht in den Stand gesetzt hätte, auf seiner Heimkehr nach der Zerstörung Ilium's am Rhein zu landen, daselbst Asburg[3]) zu erbauen, und der Stammvater von Lohengrin oder Lohérangrin zu werden[4]), nach dessen Namen das Herzogthum Lothringen benannt wurde, das vorher Lysaborie[5]) hiess.

1) Ed è modello di stile. Vita. Opere scelte I. p. XXXIV. — 2) Am 3. Oct. 1735 wurden die Präliminarien unterschrieben. — 3) Ulixem — adisse Germaniae terras, Asciburgum quod in ripa Rheni situm, hodieque incolitur, ab illo constitutum, nominatumque *Ασκιπύργον*. Tacit. De Mor. Germ. c. 3. und Hist. 32. Jetzt Asburg, nach Mannert Dorf Essenberg, Duisburg gegenüber. — 4) Goerres und Baron de Reiffenberg halten Ulysses den Erbauer von Asburg und den Helias der Lohengrinsage, der mit Lohengrin identisch, für eine und dieselbe Person: „Le nom d'Ulysse n'est pas sans analogie avec celui d'Elias ou de Helias. Baron de Reiffenb. Le Chevalier au Cygne etc. Bruxelles 1846. 4. Introduction XIII. — 5) Den Gebrüdern Grimm zufolge ist Lyzaborie Luxemburg, Lutzelburg, Lyzaborie. Beide klingen an Ulysses an, und sind gleichlautend mit Ulyssesburg. Leider auch gleichlautend in Ansehung ihres Ge-

Bekanntlich strafte Lohengrin die Neugierde seiner Gemahlin, inbetreff seiner Abstammung, durch sein spurloses Verschwinden aus Lothringen, das er als gute Beute ihren Brüdern und Vettern preisgab. Sollte Lohengrin nach den Wiener Friedenspräliminarien vom 3. October 1735 wieder als Grossherzog von Toscana aufgetaucht seyn, und späterhin am goldenen Zügelbande den doppelhälsigen Reichsadler gelenkt haben, in welchen sein Schwanenpaar sich verwandelt hätte? Darauf könnte die Assonanz von Lohengrins viertem oder fünftem Namen: Sceaf hindeuten; Sceafens in der Chronik oder Scéf, anklingend an Stephan, wie an Franz Gerhart Swans' Name anklingt, den Jacob Grimm identisch mit Hélias, Lohengrin und Sceaf oder Scef erklärt.[1]) Oder wäre die Lohengrinsage, wie sie im Titurel erzählt wird, nur ein symbolisches Horoskop für das klägliche Geschick des grosskleinen, unter der Herrschaft des Doppeladlers mächtig-ohnmächtigen, in Nibelungendeutsch ausgedrückt: michel-ohnmächtigen Deutschlands? Des im Innern zerrissenen Deutschlands, dem nach aussen hin von allen Seiten ein Stück nach dem andern aus den Fleische gerissen worden? Des innen und aussen zerrissenen Deutschlands? Wäre Lohengrin nicht blos identisch mit Hélias Gerwart Swan und Sceaf oder Scef, sondern auch identisch mit Deutschland? Und sollten die Stücke Fleisch, die dem Lohengrin, auf den Rath der bösen Zofe seiner Gemahlin, der schönen Belaye, auf den Rath der heimtückischen, doppelzüngigen Zofe ausgeschnitten worden, — ausgeschnitten von den Brüdern und Vettern der schönen Belaye, sollten diese Schnittwunden, woran der Schwanenritter elendiglich starb, nur auf die Fleischstücke sagenhaft-sinnbildlich hinzielen, welche der Doppeladler dereinst vom Leibe Deutschlands mit Schnäbeln und Klauen abreissen würde, und als Frass den Raben und Geiern aller vier Weltgegenden vorwerfen? — Kaiser Karl VI. war von Metastasio's

---

schickes. Denn Beides: Lyzaborie-Lothringen und Lysaborie-Luxemburg ist deutsches, zu Gunsten Frankreichs aufgegebenes Grenzgebiet — Aufgegeben? Aufgeschoben ist nicht aufgehoben. Den ersten über Deutschlands benagte Westgrenze geschossenen, scheinbar verlorenen Bolzen, wird dieser zweite nachgesandte Pfeil dem Schützen finden helfen und dann beide seinem Köcher, will's Gott, wieder einverleiben.

1) Deutsche Myth. I. S. 342—43. 2. Aufl.

Festdrama Achille di Sciro so überrascht und ergriffen, dass er dem Dichter die Grafenwürde anbot, ihn zum Baron, kaiserlichen Rath und was nicht Alles, ernennen wollte. Der bescheidene Dichter entsagte solchen unerstrebten Würden, und begnügte sich mit dem Brillantring im Werthe von 500 ungarischen Ducaten, den ihm der Bräutigam Herzog Franz Stephan, verehrte, als Zeichen seiner Befriedigung, ob der vollkommenen Aehnlichkeit zwischen ihm und seinem Ebenbilde, dem Achille auf Sciro, bis auf den Einen Punkt: dass Achille auf Scyros demjenigen, der ihm zugemuthet hätte, ein fussbreit Stück Landes vom griechischen Gebiete abzutreten, den Dolch in den Leib gerannt hätte, den er aus des verkleideten Ulysses Waarenkram herausgegriffen hatte. Für Metastasio war der Graf, der Baron und der kaiserliche Reichsrath der Tand im angebotenen Kram, und der Solitär der blitzende Achillesschmuck, wonach er griff. Lehnte der Dichter des Achille di Sciro doch späterhin selbst den Lorbeerkranz, den ihm die Kaiserin Maria Theresia mit dem Ritterkreuze des Stephansordens durch den Baron von Hagen überreichen liess, als solchen Tand ab.

Noch zwei der trefflichsten Melodramen des Metastasio fallen in das Jahr 1736: Ciro riconosciuto (Der wiedererkannte Cyrus) im Garten der kaiserlichen Favoritin[1]) in Gegenwart der beiden Majestäten am 28. August 1736, zur Feier des Geburtsfestes der Kaiserin Elisabeth; und das Melodrama, Temistocle, zum Namensfeste des Kaisers Karl VI., 6. November 1736 vorgestellt. Zu beiden Stücken hatte Caldara die Musik gesetzt. Der Temistocle gilt für Metastasio's Meisterwerk, was grossartigen Stil anbelangt. Wir werden ihn in Betracht zu nehmen haben, auch desshalb, weil der Temistocle das einzige von Metastasio's Melodramen ist, dessen Stoff Apostolo Zeno ebenfalls behandelt hatte, und das uns daher manche interessante Vergleichungspunkte darbieten wird.

Der Türkenkrieg legte das Melodrama auf ein Jahr brach. Baron Seckendorf, Franz Stephan, Exherzog des französisch gewordenen Lothringen, ein ausgezeichneter Jäger, aber mehr von Wildpret, als von Türken, der Prinz von Hildburghausen, „über

1) Contessa d' Althan.

den jeder gute Offizier lachte." Diese drei Feldherren der kaiserlichen Armee im Jahre 1737 entschädigten sich für die Niederlagen in Croatien dadurch, dass sie den Metastasio die melodramatischen Waffen zu strecken zwangen, und ihn für das Jahr 1737 ausser Kampf setzten. Das nächste Jahr, 1738, selbst dieses musste sich auf blosse theatralische Actionen beschränken, dank den Actionen auf dem türkischen Kriegstheater, welche der vorgenannte Prinz von Hildburghausen, und der Graf Styrum, „der im Erbfolgekriege nur durch Fehler und Niederlagen bekannt geworden war", die beiden „Helden des Jahres 1738", in Scene setzten. Il Parnaso accusato e difeso (Der angeklagte und vertheidigte Parnass), La Pace fra la Virtù e la Bellezza (Der Friede zwischen der Tugend und der Schönheit) waren die einzigen kleinen Festspiele, welche der hartbedrängte, von Prinz Hildburghausen und Graf Styrum auf die innern Zimmer der Hofburg mit seinem Componisten Predieri zurückgeworfene, und daselbst eng eingeschlossene Metastasio zur Vorstellung bringen konnte: ersteres zur Geburtstagsfeier der Kaiserin Elisabeth; das zweite Festspiel zum Namenstage der Erzherzogin Maria Theresia.

Der Wechsel im Oberbefehl änderte die Lage Metastasio's nicht. Im nächst folgenden Jahre, 1739, hatten er und sein Kapellmeister eine harte Belagerung in dem grossen Antichambre der Hofburg vom Oberbefehlshaber der kaiserlichen Truppen, Grafen Wallis, auszuhalten, der sich bei Krotzka vom Grossvezier den 22. Juli 1739 mit grossem Verluste schlagen liess, aus blosser Kriegslist, um nämlich mit dem Rest seines Heeres eine Schwenkung nach dem Palaste der Gräfin d' Althan auszuführen, wo er den Metastasio so eng in der Gallerie cernirte, dass derselbe zum Geburtsfeste der Kaiserin am 28. Aug. dieses Kriegsjahres wieder nur ein Divertissement: Die versöhnte Astrea (L' Astrea placata) aufführen konnte.

Erst nach dem abgeschlossenen, für Wallis und Neipperg, die beiden ausgezeichnetsten kaiserlichen Feldherren im Türkenkriege, so ruhmvollen Frieden von Belgrad[1]), erst im Jahre 1740, konnte,

1) „Oesterreich erlitt durch den Belgrader Frieden nicht blos Demüthigung, Schande und Schmach, sondern es verlor auch die von Eugen

Metastasio, einem Artikel des Friedensvertrages gemäss, nach aufgehobener Einschliessung des im Antichambre der Hofburg belagerten Melodrama's, wieder mit einem solchen im grossen kaiserlichen Hofoperntheater am 28. August zur Verherrlichung des Geburtsfestes der Kaiserin Elisabeth hervortreten. Zenobia ist die Heldin dieses Melodrama's, nicht die Königin von Palmyra, sondern die Königin von Iberia, Tochter des Mithridates, und Gemahlin des Radomisto, Königs von Iberia, mit dem sie sich aus kindlichem Gehorsam vermählte, trotz der leidenschaftlichen und erwiederten Liebe zu Tiridate, Prinzen von Parthien. Nach den abenteuerlichsten Prüfungen und Proben ehelicher Treue gegen einen ungeliebten Gatten auf Kosten eines angebetenen Prinzen, fühlt sich dieser von solcher Tugendprobe so überwältigt und zu dem obligaten melodramatischen Grossmuthsacte so unwiderstehlich hingerissen, dass er der Geliebten freiwillig entsagt, und mit ihrem Gatten, seinem Nebenbuhler, einen Frieden von Belgrad schliesst, laut welchem er ihm die Zenobia sammt Appendenzien überlässt, wie Kaiser Karl VI., vermöge des Belgrader Friedens, die Festung Belgrad, Schabacz, ganz Serbien und die österreichische Wallachei an die Türken zurückgab, aus reiner Grossmuth. Neben dem Melodrama Zenobia zeichnet das Jahr 1740 das Oratorium Isaaco aus, eines der schönsten Werke unter den geistlichen Dichtungen dieser Gattung.

Zum Unglück der geistlichen und weltlichen Compositionen für das kaiserliche Hoftheater zeichneten das Jahr 1740 noch ganz andere Ereignisse aus, als das Melodrama Zenobia und das Oratorium Isaaco. Ereignisse, die aus Metastasio's sämmtlichen Singstücken Melodramen mit tragischem Ausgange zu machen, ja die ganze österreichische Monarchie zu einem solchen zu componiren drohten — „componiren", im Sinne von „begraben", wie es Properz gebraucht.[1]) Ein verhängnissvolles Jahr, das von 1740, für das Hoftheater wie für den österreichischen Staat! Nicht durch den Tod Kaiser Karl's VI., denn welche Lücke konnte in

im letzten Kriege errungenen Besitzungen, die beste Militärgrenze und die bedeutendste Festung." Schlosser a. a. O. S. 373.

1) Tu mea compones, et dices: Ossa, Properti,
Haec tua sunt. L. II. Eleg. 24. V. 35.

die Wohlfahrt seiner Staaten der Tod eines Herrschers reissen, dem die Repräsentation der kaiserlichen Majestät mehr als diese selbst, die Vergrösserung seiner Familie mehr als die seines Regentenruhmes und seines Staates, am Herzen lag? Der die wichtigsten und nach Lage der Dinge vortheilhaftesten Friedensschlüsse hinhielt und verzögerte durch Unterhandlungen wegen Beibehaltung des Titels „König von Spanien", den er, nach gänzlicher Entsagung aller Ansprüche auf diese Monarchie, seinen übrigen Titeln einzuverleiben wünschte; der ein Reich wie Spanien opfern konnte, aber das den Königen von Spanien allein zustehende Recht, Ritter vom goldnen Vliesse zu schlagen, nicht preisgeben wollte. Wesshalb verlor Karl von Oesterreich Spanien? Weil er das Schaf dem Wolfe hinwarf, wenn dieser ihm nur das Fell schenkte; das Fleisch in den Ebro fallen liess, und nach dem Schatten schnappte; das Kaninchen[1]), wie der Hausirerjude, fortwarf und sich das Fell um den Hals hing; und seinen von den Spaniern gewünschten und erwarteten Einzug in Madrid, nicht mit dem Glanze halten konnte, der seiner Würde zukam! Welche Lücke sollte die Politik eines Herrschers zurücklassen, dessen Kriegsbündnisse Deutschland erschöpften, seinen Staat gefährdeten, und ihm nur unehrenhafte Friedensschlüsse eintrugen. Den Türkenkrieg führte Karl VI. als Bundesgenosse der Republik Venedig, und hatte es blos und allein dem Schutzengel Oesterreichs, dem Prinzen Eugen, zu danken, wenn diese Bundesgenossenschaft für ihn nicht wie der spanische Krieg endigte, den er als Bundesgenosse des Herzogs von Savoyen führte; oder nicht wie der zweite Türkenkrieg ausging, dessen Sündenbock Karl VI. als Bundesgenosse Russlands war, und dem der schimpfliche Friede von Belgrad ein Ende machte. Die Bundesgenossenschaften gereichten dem österreichischen Kaiserstaat seit Karl V. zu grösserem Verderben, als die politischen Todsünden, die das Wiener Cabinet für seinen Kopf beging. Ist es etwa durch Schaden klug geworden? Zur Stunde, wo wir dieses schreiben, wird ein solches Bündniss mit einer Macht angestrebt, angebahnt, für welche

1) Der Name Hispania wird von dem Phönicischen Worte „Saphan" abgeleitet, das „Kaninchen" bedeutet, weil die Phönicier, welche frühzeitig dahin kamen, das Land von diesen Thieren sehr unterwühlt fanden. Darum nennt Catull (XXXV, 11) Celtiberien „cuniculosam."



Oesterreichs Schwächung und Demüthigung von jeher ein politisches Händeschütteln, wird Oesterreich, das, wie der Bär in Reineke Fuchs, im Klobenspalt dieser Bundesgenossenschaft den Honig süsser Rache suchte, seine Pelzhandschuhe zurücklassen, und der saubere Bundesgenosse — il en aura les gants. Kaiser Karl's VI., des letzten vollbürtigen Habsburgers, Bundesgenossenschaften und deren Nachwehen würden nur die Vorspiele der Allianz mit dem fluchgeweihten Spender von Montezuma's verhängnissvoller Kaiserkrone bilden.

Nicht über den Tod Karl's VI. also, über die Vereitelung des einzigen landesväterlichen Herrscheractes, dessen sich seine Regierung rühmen durfte: über den durch seinen Tod veranlassten Umsturz der pragmatischen Sanction, hatte der österreichische Erbstaat alle Ursache, sich in tiefe Trauer zu hüllen. Denn mit der Aufhebung der von fast sämmtlichen europäischen Mächten gewährleisteten Successionsacte lief der österreichische Staat Gefahr, einer Herrscherin in Maria Theresia beraubt zu werden, deren Regierung sich als die segenreichste für die habsburgischen Erblande erwies; unter allen vorhergegangenen und nachfolgenden Regierungen die segenreichste, heilvollste, wohlthätigste für die Völker Oesterreichs. Durch eine merkwürdige Constellation der Jahrhunderte traten im Verlauf des 18. Jahrh. zwei Herrscherpersönlichkeiten, als Träger und Vertreter zweier gegnerischen, auf Tod und Leben sich bekämpfenden Staatsprincipien, in die Schranken. Zwei scheinbar feindselige Gestirne, welche gleichwohl als missionsbefreundete Doppelsgestirne des Jahrhunderts, als Glück und Segen spendende Himmelslichter Beide wirkten, und Beide als die schönsten, herrlichsten Fürstenideale: der grosse Preussenkönig, darstellend den Actionshelden, den Helden der Thatkraft, der das Schwert der Gerechtigkeit und innern Verwaltung mit derselben nachhaltig-heilsamen, entwicklungsmächtigen Energie führte, wie das Kriegsschwert: für uns der grösste aller Könige und Herrscher. Oesterreichs Monarchin, Karl's VI., von den Gewährleistern ihrer Erbfolge verlassene Tochter, sie glänzt als die Leidensheldin im grossen Staatsactions-Drama des 18. Jahrh.: als das Musterbild einer fürstlichen Märtyrin der Politik, einer weiblich hohen Dulderin: nach unserem Grössenmaassstabe, auf dem Postamente der Frauentugend und unbe-

fleckten Sittenreinheit, die glorwürdigste Monarchin und Wohlthäterin ihrer Völker, hoch überragend alle Semiramiden des Nordens und des Südens. Das Fruchthorn ihrer weisen und milden Regierung ergoss keine geringere Segensfülle über Mailand, als Friedrich des Grossen Herrschaft über das eroberte Schlesien ausgoss. Durchströmte der Regierungsgeist des grossen Königs Staat und Volk mit schöpferischer, zukunftskräftiger Verjüngung; und vermochte die hochherzige, landesmütterliche Reichsfürsorge der Kaiserin die innere Hinfälligkeit ihrer Monarchie nicht aufzuhalten: so lag der Grund, abgesehen von dem Genie des Preussenkönigs, in dem organischen Erbübel des Wiener Regierungssystems: in der geistigen Unfreiheit, die der Jesuitismus zum Kirchendogma und Staatsgrundgesetz sanctionirte. Dieser tödtliche Erbkeim der Staatesschwindsucht, diese innere Krebswurzel, dieser, die festesten Schädeldecken und Kronen durchbrechende Gehirnmarkschwamm, bot dem Operationsmesser, den äusserlichen Aetzmitteln, bot der verfehlt-gewaltsamen Radicalcur des edelsten, vom Verbesserungseifer krankhaft-fieberisch erglühten Selbstherrschers Trotz; bot der Eisen- und Feuercur Joseph's II. Trotz, des erhabensten der Quacksalber, heilbeflissen mit Teufelsgewalt aus Menschenfreundlichkeit und Staatsvernunft; regiert vom Geiste, der das Gute will und das Böse schafft. An jenem Erbübel des Jesuitismus ist Polen, ist Spanien, ist Frankreich, mit Preisgabe seiner grossen Revolution, ist das erst heidnisch sittenlose, dann jesuitisch-herrschsüchtige Papstthum zu Grunde gegangen; werden alle katholischen Staaten zu Grunde gehen, wenn sie nicht durch eine gründliche Ausfegung des feudal-klerikalen Krankheitsstoffes: durch die innere, mittelst geistesfreier, unbeschränkter Forschung und Erkenntniss bewirkte Radicalcur das lebensfeindliche Miasma aus dem Blute des Staatskörpers und Völkerlebens austreiben; wenn sie nicht diesen eingefleischten Teufel Legio aus dem von ihm besessenen Regierungssysteme durch die Beschwörungskraft der reinen Lehre Christi in die Heerde Schweine bannen, und ihn mit diesen zugleich sich ins Meer zu stürzen zwingen, dort wo es am tiefsten ist.

Jenes unsterbliche Heldenpaar von heroischer Königsmannheit und hehrer Frauengrösse, dessen gleichen die Weltgeschichte in Einem Jahrhundert kein zweites einander gegenüberstellte, und

auch kein zweites zu einer so strahlend herrlichen, aus erbittertster Befehdung und Kriegsentbrennung emporschwebenden gemeinsamen Apotheose verklärte, jenes Zwillingsgestirn von thatkräftig-heroischem Mannes- und heroisch-leidgeprüftem Frauenherrscherthum im 18. Jahrhundert, das Heil und Segen beiderseits herniederleuchtete: dem kaiserlichen Festmelodrama und dem grössten Poeten der Gattung, erwies es sich ungünstiger und feindlicher, als sämmtliche höchste und allerhöchste Todesfälle seit Apostolo Zeno, den Tod von Kaiser Karl VI. mit einbegriffen. Seitens Maria Theresia's: zur Zeit ihrer eigenen Bedrängniss, beim Beginne des ersten Schlesischen Krieges, als sie, die Königin von Ungarn und Böhmen, infolge der Wahl des Churfürsten von Bayern zum deutschen Kaiser (Karl VII.), aus ihren Erbländern verjagt, unstät umherzog, auf der Flucht vor ihres Gemahls, Franz von Lothringen, bevorzugtem Mitbewerber um die Kaiserkrone: vor einem Schattenkaiser, der auf Körperlichkeit nur insofern Anspruch erheben konnte, als die Leichenöffnung sämmtliche Eingeweide von krankhafter Beschaffenheit darwies — das leibhafte Ebenbild vom inneren Zustande des damaligen deutschen Reichs. Geängstigt von den allerwärts herandrängenden Heeren der Bundesgenossen des Schattenkaisers, schmiegte sich die Festoper zitternd an die bedrohte Fürstin, wie die Jüngste der Niobiden an ihre Mutter. In die schlimmste aller Lagen versetzte das Melodrama und seinen Dichter der erste und der zweite Schlesische Krieg. Denn Lorbeeren, die nicht schlafen lassen, sind für einen Hofdichter und seine Festspiele lange nicht so quälend, wie Heldenlorbeeren, die ihn schlafen lassen. Solche Heldenlorbeeren waren für Metastasio und seine Melodramen die Ruhmeskränze des grossen Königs: sie versetzten Dichter und Festgedichte in einen fast zehnjährigen todesähnlichen Schlaf. Das Melodrama, Attilio Regolo, das Metastasio für sein vollendetstes Werk erklärt, brauchte zu dieser Vollendung volle neun Jahre, von 1740 bis 1749; infolge der Nachwirkungen von Friedrichs des Grossen im ersten Schlesischen Krieg errungenen Lorbeern, die über den Attilio Regolo das Schicksal des Siebenschläfers verhingen. Die während des siebenjährigen Krieges gedichteten Melodramen gingen gar aus dem passiven Zustand der Siebenschläfer in den activen über, indem sie den Ueberschuss ihres Schlafes, im Wege der

Einschläferung, auch Anderen mitzutheilen begannen. Diese Melodramen bilden Metastasio's dritte Manier. Wir werden an der dritten Manier auf den Zehen vorüberschleichen, um sie in ihrem Unsterblichkeitsschlafe nicht zu stören.[1]) Was Metastasio selbst anbelangt, so ruhte derselbe im Schatten von Friedrich des Grossen Lorbeern nicht viel behaglicher, als Meyerbeer's Afrikanerin im Schatten des Mancilla. Die Schlummerwirkung erzeugte bei dem grossen Hofpoeten eine neue Species von nervöser Hypochondrie: die Hypochondrie der unterbrochenen Hofopernfeste (Hypochondria ludorum aulicorum incisorum); mit welcher Schwermuth er sieben Jahre — sein siebenjähriger Krieg — zu kämpfen hatte.[2]) Die goldenen Dosen und Brillantringe, die er für einige kleine, meist im stillen Familienhofkreise als pauvres honteuses vorgestellte Gelegenheitsstücke von dem Exherzog von Lothringen und dessen erlauchter Gemahlin, Maria Therese, erhielt, konnten nur als Amulete, Talismane und Abraxesgemmen oder Zauberedelsteine dienen, auf die Magengrube zur Linderung der somnambulen Hypochondrie gelegt. Dessgleichen die huldvollen, von Gehaltzulagen begleiteten Handbillete der Monarchin nur als Dankesäusserungen für derlei Gelegenheitsgedichte zu gelten hatten, wie z. B. für das in Ottaven gedichtete kleine, wenige Monate nach dem Tode ihres Gemahls, Kaiser Franz I. (1766) gedichtete Poem: „Voti pubblici", „Oeffentliche Wünsche."[3])

---

1) Amor prigionero (1741), Il vero omaggio (1743), Antigono e Ipermestra (1774), Il Re Pastore (1751), L' Eroe Cinese (1752) und verschiedene Azioni teatrali. — 2) Un forte stiramento di nervi ed un affezione ipocondriaca lo tormentarono — per ben quasi sett' anni. Opere Scelt. Vita p. XXXVIII. Storia etc. p. 115.

3) Je vous suis bien obligée de l'ouvrage que vous avez fait pour moi: j'en connais tout le prix; mais je ne suis pas satisfaite du sujet: c'est plutôt un reproche pour moi que je mérite actuellement, et le passé n'a eu de mérite que dans votre habile plume, comme dans votre prévention et attachement pour moi. Recevez une pension de 1200 fl. sur ma propre caisse, comme un gâge de mon estime et de mon amitié.

Marie Thérèse M. P.

Je reconnais dans cet ouvrage, et surtont dans la promptitude avec la quelle il a été fait, le grand Metastasio avec tout son feu et ses grands talens. S'en suis charmée d'autant plus que cela marque la bonne santé

So lange das Melodrama innerhalb einer Mauer von Preussischen Bajonetten, wie das in Schlaf gezauberte, von einer undurchdringlichen Dornhecke umzäunte Dornröschen, in einen vieljährigen Schlummer versenkt dalag, benutzte Metastasio die Zeit seiner betrübten Interludien und Diludien zur Wiedervornahme der griechischen und lateinischen Classiker, in Gesellschaft zweier Studiengenossen: des sardinischen Gesandten, Grafen von Canol, und des Baron Hagen, Präsidenten des kaiserlichen Hofraths. Diese stille Beschäftigung mit den Alten — vergleichbar der lautlosen Versenkung in Folianten, wobei jene drei im Kahlenberg verzauberten Mönche von Schäfern betroffen wurden, die sie durch eine Felsspalte beobachteten — erfuhr nur hin und wieder eine wehmüthig-angenehme Unterbrechung durch Geschenke von hohen und höchsten Personen, als Merkmale der Erinnerung an die schöne, jetzt, ach, nur wie im Traumschlaf stammelnde, melodramatische Thätigkeit. So erhielt Metastasio im Jahre 1756, für das Festmelodrama Nittetti von König Ferdinand VI. von Spanien durch dessen Gesandten am Wiener Hofe fünf werthvolle Cassetten, eine von Gold, die anderen von Silber, sämmtlich gefüllt mit dem köstlichsten Spaniol, dem duftreichsten spanischen Schnupftaback von Sevilla. Metastasio war gerade dabei, mit den beiden weissen Raben unter den Diplomaten des 18. Jahrh., mit seinen zwei classisch-gelehrten Freunden, Horazens sechste Satire Buch II. 'Hoc erat in Votis' — „Das war immer mein Wunsch", zu übersetzen. Nach den ersten drei Prisen aus dem goldnen Tabackskasten rief das entzückte classische Trifolium mit dem Venusischen Dichter der genannten Satire: „Bene est: nil amplius oro,

d'un sujet qui est unique, et que dans mon particulier j'ai toujours compté parmi les bonheurs de ma vie de le posséder. Ne soyez plus inquiet pour le secret. Le porteur vous rassurera là dessus et sur mes intentions ultérieures. Cet ouvrage m'a fait passer quelques heures bien agréablement; je vous en ai toute la reconnaissance.

Marie Thérèse M. P.

La promptitude de la surprise est d'autant plus agréable qu'elle m'a fait voir mon ancien maître parfaitement conservé, qui fait la gloire de notre siècle, et encore plus de ceux à qui il s'est voué.

Marie Thérèse M. P.

Maia nate, nisi ut propria haec mihi munera faxis!"[1]) Maja's Sohn that noch mehr: Er sorgte für neue Gaben, gelegentlich der Azione Teatrale: „Hercules am Scheidewege"[2]), eines Hochzeitsfestgedichtes, zur Feier der Vermählung[3]) des Erzherzogs Joseph (nachmals Joseph II.) mit Donna Maria Elisabetta, Tochter des Infanten, Don Filippo Herzogs von Parma und Piacenza. Die Musik dazu componirte der Tonsetzer von Metastasio's Atilio Regolo, der berühmte deutsche Kapellmeister zu Dresden, Hasse. Den Goldschmied, der die Schnupftabacksdosen zu dem Spaniol in den fünf Kästchen für Dichter und Componisten lieferte, nennt die Didaskalie nicht. Auch den Juwelier giebt die Wiener Didaskalie vom Jahr 1764 nicht an, welcher die Solitäre fasste, die Maja's Sohn als Festgeschenke für die von Metastasio zur Krönungsfeier des Erzherzogs Joseph als römischen Königs[4]) gedichtete und von Hasse componirte Azione teatrale: 'Egeria', bestellt hatte. Von welcher Beschaffenheit die Cadeau's für das zur Feier von König Josephs zweiter Vermählung[5]) gedichtete Festspiel: Il Parnasso confuso, „Der Parnass in Verwirrung" war, den der grosse Gluck in Musik, und bald darauf durch seine in der Oper und an Melodramen hervorgebrachte Revolution, auch thatsächlich in Verwirrung setzte — von den goldnen Tabatièren und den Solitären, welche, dank Maja's Sohn, der „confuse Parnass", dem Dichter und Componisten eintrug, auch davon finden wir in den Didaskalien dieses Jahres nichts verzeichnet.

Dagegen melden die Annalen, ausser der schon erwähnten Gehaltserhöhung von 1200 Gulden aus der Schatulle der Kaiserin, von einer goldenen Dose, geziert mit Maria Theresia's in Brillanten gefasstem Bildnisse, welche Dose Metastasio bei Ueberreichung eines gedruckten Exemplars seines schon erwähnten Poems, „I Voti pubblici", von der gnadenreichen Monarchin empfing. Ihre Theilnahme an der Wiedergenesung des Dichters

---

1) — Schmeckst du prächtig! Nichts weiter erfleh' ich,
Maja's Sohn, als dass du Dauer den Gaben verleihest.
Sat. VI. lib. II. v. 5.

2) Alcide al Bivio. — 3) 1759. — 4) 27. März 1764. — 5) Mit Josephina von Bayern 1765.

nach einer schweren Krankheit drückte die huldvolle Kaiserin ihrem „alten Professor" (antico Professore) in einem Handbillet aus, dem eine abermalige goldene Dose mit ihrer Chiffre in Brillanten ein noch grösseres Gewicht gab. Jede dieser Dosen war eine segenvolle Pandorabüchse mit der Hoffnung auf eine andere, bald nachfolgende Dose auf dem Boden derselben, die dem Niesenden „Prosit" zurief.

Metastasio's letztes Melodrama, Ruggiero, oder die heroische Dankbarkeit (osia l' Eroica Gratitudine), dargestellt in Mailand, anlässlich des Amtsantrittes von Erzherzog Ferdinand als Gouverneur des lombardischen Königreichs, datirt aus dem Jahre 1773. In einem Briefe an Migliavacca nennt Metastasio selbst dieses Spätling-Melodrama eine Frucht des „Winters" (frutto d' inverso) ein posthumes Kind (figlio postumo). Mag die Winterfrucht, unter dem Schnee des hohen Alters, der aschgrauen Ewigkeit still entgegenreifen, und der posthume Sohn, wie jener Erdriese, täglich um einen Zoll in die Erde hineinwachsen — wir wünschen der Spätfrucht unter beiderlei Gestalten eine ungestörte Ruhe.

Der herbste Schlag, der Metastasio in seinem hohen Alter treffen konnte, war der Tod der Kaiserin Maria Theresia.[1]) Die Beweise von hochschätzender Huld, die er von Kaiser Joseph II. empfing, die Auszeichnung, die ihm durch den Besuch des Grossfürsten und der Grossfürstin von Russland zu Theil wurde, die freudige Aufregung, in die ihn die Ankunft des Papstes Pius VI. in Wien[2]) versetzte, diese letzten Silberblicke seines an Freuden und Beglückungen so reichen Lebens, sie bedeuteten eben das letzte Aufleuchten der versinkenden, unter der Asche sich begrabenden Flamme. Wenige Tage nach der Ankunft des Papstes hatte der grosse Melodramendichter, statt der beabsichtigten Willkommscantate an den Papst, seine Abgangsarie gesungen: der 84jährige Hofbarde wurde am 2. April von einem heftigen Fieber, ergriffen, das seinem Leben in der Nacht des 12. Aprils ein Ende machte. Den Apostolischen Segen in articulo mortis hatte ihm der Papst durch seinen Apostolischen Nunzius Monsign. Garampi ertheilen lassen.

---

1) 29. Nov. 1780. — 2) 22. März 1783.

Für das 18. Jahrh. war Metastasio's dramatische, alles überragende Dichtergrösse Glaubensartikel. Die ersten kritischen Autoritäten Europa's blickten zu dieser Grösse bewundernd, ja anbetend, empor. Ranieri de' Calsabigi, der selbst Sing- und Sprechdramen geschrieben, erklärte Metastasio's Melodramen für vollkommene Tragödien.[1]) Dafür hält sie nun zwar Planelli[2]) nicht, der das Verdienst hat, auf den Charakterunterschied zwischen der Tragödie, nach Aristotelischen Begriffen, und dem Melodrama hingewiesen zu haben. Doch auch Planelli erblickt im Melodrama des Metastasio den Gipfelpunkt der Gattung, die dritte Spitze gleichsam zu dem doppelgipfligen Parnass, auf welchen Metastasio sich hoch erhebt, um Kopfeslänge hoch, selbst über die beiden Parnassgipfel. Aus dem Orchester der allgemeinen Verherrlichung mit Pauken und Trompeten schallt sogar auch des Giuseppe Baretti schon bekannte „Literarische Geissel" (Fusta letteraria), wie aus der Schlittenfahrt-Ouvertüre, wir wissen nicht gleich welches Componisten, die Knallpeitsche. Baretti's vergötterndes Urtheil über Metastasio[3]) klingt zuweilen, als geissle er sich selber, wie der verschnittene Kybelepriester, zu Dithyramben, seiner Gottheit zu Preis und Ehren: „Keinen unserer italienischen Jünger des Apollo" — schallt die enthusiastische Geissel — „hat die launenvolle Natur mit einem hellern und unbewölktern Geiste begabt, als den Pietro Metastasio. Dante's Denkweise (pensar) war von Natur tiefsinnig; Petrarca's zierlich (leggiadro); Boiardo's und Ariosto's Geistescharakter eben so umfassend wie phantastisch, und Tasso's Gedankenfarbe ernst und würdig (dignitoso). Keiner aber von ihnen besass ein so klares und so präcises Denken wie Metastasio, und hat auch kein Einziger von ihnen in seiner bezüglichen Dichtungsart jenen Punkt der Vollendung erreicht, den Metastasio in der seinigen erstieg." — Schon dieser Schlag des archigallischen Selbstgeisslers verirrte sich im Eifer der Extase, und traf, anstatt der ihm zugewiesenen Stelle, die Gesichtsbacke — „dergestalt, dass man von Metastasio

1) Dissertazione sulle poesie drammatiche del Metastasio (übers. von Hiller in seiner Schrift: Ueber Metastasio und seine Werke. Leipzig 1786. — 2) Trattato dell' opera in musica. — 3) La fusta letteraria etc. Vol. I. p. 68 ff.

in Wahrheit sagen kann: Er sey unter unseren Poeten der einzige ursprüngliche (originale), und der allein von allen im buchstäblichen Sinne (ad litteram) den Beinamen des Unnachahmlichen verdiene." — Ist das ein Geisselschlag! Ein Stück Gesichtshaut blieb an ihm hängen — „Metastasio besitzt eine Fülle von Vorzügen, die ihn zu einem der grössten Poeten der Welt erheben.[1]) Metastasio ist erhaben, höchst erhaben an sehr vielen Stellen[2]), und Italien besitzt kein Stück schwungvoller Poesie, das einige Prachtreden (parlate) der Cleonice, des Demetrio, des Temistocle, des Tito, Regolo, und anderer seiner Helden und Heldinnen überböte." ... „Zittert daher und verzweifelt ihr Herren Poeten! Was aber die Gabe anbetrifft, Fülle und Ueberfluss aus dem Schoos der Unfruchtbarkeit selbst entspringen zu lassen, so schmeichelt euch nur ja nicht, ihr könntet jemals auch nur den Namen von Steigbügelhaltern (staffieri) des Metastasio verdienen." ... „Und wer könnte im Lobpreisen der Keuschheit seines Styls ein Ende finden? Dieser Vorzug wird in seinen Versen von keinem noch so unmerklichen, gegen Sitte und Anstand verstossenden Pinselstrich befleckt." ... „Eine der höchsten Eigenschaften dieses grossen Dichters ist seine tiefe (profundissima) Kenntniss des inneren Menschen (dell' uomo interno), oder wie Andere sich ausdrücken, des metaphysischen Menschen (dell' uomo metafisico). Einer Unzahl von Empfindungen und Affecten, welche Locke und Addison kaum in Prosa auszudrücken vermöchten, eine Welt von fast unmerklichen, für unsern Geist kaum erkennbaren Seelenregungen[3]) und verborgenen, ja denen selbst, die von ihnen bewegt werden, unbewussten Ideen, Gedanken und Willenseingebungen (voglie), die unser Herz zuweilen gar nicht ahnt —, selbst solchen verstand er mit einer ausserordentlichen und erstaunlichen Klarheit und Kraft in Versen und Reimen einen ihnen entsprechenden Ausdruck zu geben."[4])

---

1) Che lo costituiscono — poeta de' più grandi che s' abbia il mondo. — 2) Die italienischen Superlative: „sublimissimo in moltissimi luoghi" klatschen noch ganz anders. — 3) Un mondo di moti quasì impercettibili della mente nostra. — 4) Das philosophische Element in Metastasio's Dichtungen preist die Kritik des 18. Jahrh. namentlich auf Grund eines Dialogs zwischen einem Rechtgläubigen und einem Heiden in seinem „Befreiten Bethulien" (Betulia liberata II. Sc. 1), worin über das Daseyn Got-

Die Bemerkungen, die Baretti über einige Eigenthümlichkeiten des Melodrama's und die dabei zu beobachtenden Kunstgriffe seinem ekstatisch-metastatischen Urtheil über Metastasio anschliesst, scheinen uns noch mittheilenswerth:

„Damit das Eigenthümliche der Musik, soweit es dessen Natur gestattet, sich entfalten könne, ist es nöthig, dass sich jedes Melodrama auf eine gewisse Anzahl von Versen beschränke, die es nicht überschreiten darf und dass es in drei, anstatt der vorgeschriebenen fünf Acte, abgetheilt werde. Es ist ferner nothwendig, dass jede Scene mit einer Arie schliesse[1]; nothwendig, dass keine andere Arie weiter folge; nothwendig (è forza), dass alle Recitative kurz sind und in der Wechselrede der Personen scharf gesondert; nothwendig, dass niemals zwei Arien desselben Charakters unmittelbar auf einander folgen, ob sie gleich von verschiedenen Stimmen gesungen würden — dass, beispielweise, keine Allegro-Arie einer ähnlichen auf die Hacken[2], oder eine pathetische Arie ihrer Vorgängerin von gleicher Beschaffenheit auf die Schleppe trete. Es ist nothwendig, dass der erste und zweite Act mit einer Arie von grösserer Bedeutsamkeit[3] schliesse, als die andern, diesen Acten eingewebte Arien beanspruchen dürfen. Es ist nothwendig, dass sich im zweiten und dritten Act zwei schickliche Stellen[4] befinden: die eine, um darin ein verliebtes Recitativ anzubringen, dem eine stürmische Arie[5] folge; und die andere, für ein Duett und Terzett, wobei nicht zu vergessen, dass

---

tes argumentirt wird. Die Beweisführung in dieser scenischen Disputa ist allerdings so klar, dass sie ein Kind begreift; ihr philosophischer Gehalt aber beträgt nicht ein Zehntel des Gewichts von Vanini's berühmtem Strohhalm. Um zu begreifen, worin die Philosophie des dramatischen Dichters beruht, dazu hatte die italienische Kritik, nicht blos die des 18., sondern aller Jahrhunderte, zuviel von einer Dramaturgie und Poetik im Kopfe, die aus allerlei Stroh bestand, worunter aber Vanini's Strohhalm nicht zu finden. Wer die eigenthümliche, der dramatischen Dichtung inhärente Philosophie studiren will, wird daher vor die rechte Schmiede gehen: vor die des Aeschylos, Shakspeare und Bhavabuti.

1) Richelieu würde, wie gegen jenen Poeten, hiezu bemerken: Je n'en vois pas la nécessité. — 2) Non dia ne' calcagni all' allegra. — 3) Di maggior impegno. — 4) Due belle nicchie (Nischen). — 5) Seguito da una aria di trambusto.

das Duett stets von den zwei Hauptfiguren der männlichen und weiblichen Heldenperson gesungen werden muss." ... „Ich fordere die Herren Petrarchisten, die Herren Berniesken[1]), ich fordere den ganzen Schwarm der Sonettisten, Canzonisten und Capitolisten[2]) Italiens auf, mir zu sagen, ob ihre so gerühmten intellectuellen Anstrengungen nur den tausendsten Theil mit dem Geistesaufgebot eines Dichters von Melodramen sich vergleichen lassen."

„Was mich aber bei Metastasio am meisten in Erstaunen setzt, ist einerseits die höchste Fülle (la somma pienezza), womit er alles ausdrückt, was er ausdrücken will, und andrerseits die geringe Zahl der Wörter, deren er sich dazu bedient, und wie beschränkt (scarso) der Theil des Sprachschatzes, den er verwendet."[3]) ... „Mit Hülfe von kaum 7000 Wörtern besass Metastasio gleichwohl die Kunst, Empfindungen und Gedanken von solcher Neuheit und Schönheit auszusprechen, dass es dem Prosaschriftsteller, dem der ganze Sprachschatz der Crusca zu Gebote steht, Mühe kosten würde, sie eben so wirksam auszudrücken."

Stephan Arteaga[4]) hält im begeisterten Lobpreise des Metastasio mit Baretti, Calsabigi, Planelli, Andres[5]) gleichen Strich, verfährt aber insofern kritischer, als er auch die Schattenseiten hervorhebt. Arteaga beginnt mit dem Styl, mit der Ausdrucksweise des Metastasio: „Alles darin ist leicht, Alles frei: es scheint fast, als wenn sich die Wörter von selbst eingefunden hätten, um einen Platz auf solche Weise einzunehmen, wie sie ihn nach seinen Absichten einnehmen sollten." ...

„Keiner wusste die italienische Sprache besser als er nach der Natur der Musik zu formen. Bald gab er den Perioden im Recitativ einen Schwung; bald warf er diejenigen Wörter weg, welche zu lang sind, oder einen zu unbequemen und anhaltenden Ton haben, als dass sie zum Gesang geschickt seyn konnten; bald bediente er sich der Abkürzungen, und solcher Wörter, die mit einem accentuirten Vocal endigen, wie ardi, piegò, sarà,

---

1) Nachahmer des Berni. — 2) Capitoli-Dichter. — 3) Der Poetik des Melodrama's zufolge kann von den etwa 44000 Wurzelwörtern der italienischen Sprache, die ernste Musik nur ungefähr 6000 gebrauchen. — 4) Rivoluzioni del Teatro antico etc. (Geschichte der italienischen Oper etc.) Bd. II. c. 11. p. 64 ff. — 5) Dell' origine, progressi e stato attuale d' ogni letteratura. T. I. II. Parma 1782—85. 8. II. p. 115 ff.

welches zum Fliessenden des Ausdrucks sehr viel beiträgt; bald mischte er sieben- und elfsylbige Verse untereinander, um den Perioden die Mannigfaltigkeit zu geben, die sich mit Wohlklang des Zwischenraums, und mit der bequemen Zeit zum Athemholen des Sängers verbinden lässt; bald brach er die Verse in der Mitte ab, um die Perioden zu verkürzen, und das Ende oder den Fall derselben desto angenehmer zu machen; bald bediente er sich bescheiden, jedoch ohne ein bestimmtes Gesetz, des Reims, um sowohl dem Ohre zu gefallen, als eine allzugrosse Eintönigkeit zu vermeiden; und endlich machte er mit einer besondern Geschicklichkeit Gebrauch von den verschiedenen Metris zum Ausdruck der mannigfaltigen Leidenschaften, indem er sich der kurzen Verse in solchen Empfindungen bediente, worin Mattigkeit herrscht, oder wo die ohnmächtige Seele nicht Stärke genug hat, ihre Empfindung zu vollständiger Aeusserung zu bringen." ...

„Keiner hat die Natur der musikalischen Oper besser gekannt als er. Er wendete den lyrischen Styl aufs Drama so an, dass weder die Schönheiten des einen der Täuschung des andern schadeten, noch das Natürliche des dramatischen dem malerischen des lyrischen zuwider war. Man bemerke, wie mässig er sich des blumigen Styls in den Erzählungen und Gemälden bedient, und ihn gänzlich verlässt, wo die Leidenschaft redet, oder wo Rathschläge und Sentenzen es erfordern; wie er so selten oder nie Vergleichungen im Recitativ anbringt, und sie auf die Arietten verspart, wo die Musik Wärme und Bild verlangt; wie sie meistens mit der Scene so verbunden sind, dass der Zuhörer vom Dichter schon dazu vorbereitet ist, ehe er sie hört, und schon vorhersieht, welches Gleichniss kommen muss; diess würde nicht geschehen können, wenn sie keine Beziehung auf die wirkliche Situation der handelnden Personen hätten; wie sie endlich alle mit einer Genauigkeit, Mannigfaltigkeit und hinreissenden Schönheit hervortreten."

„In allen Poesien des Metastasio ist die Geschicklichkeit merkwürdig, mit welcher er seinen Versen jenen Grad des Wohlklangs zu geben wusste, der sie zur Vereinigung mit der musikalischen Melodie geschickt macht, ohne sie jedoch allzu tönend zu halten, wie gewöhnlich die Verse unsangbarer Gedichte sind. Das Sanfte des Styls, eine gewisse Weichlichkeit sowohl im Aus-

druck als in den Bildern, ein leichter Rhythmus, alles dieses vereinigt mit einer glücklichen Mischung der Töne in der Ordnung und im Zusammenhang der Sylben, sind also die Eigenschaften, welche zur musikalischen Poesie erfordert werden, so wie sie auch genau diejenigen sind, welche den Styl des Metastasio charakterisiren.“ ...

„Man bemerke die Ungezwungenheit des Dichters in der Vorstellung der Begebenheiten. Ein einziger Vers, ein einziges Wort sogar ist ihm bisweilen hinreichend, uns alles begreiflich zu machen. Man bemerke die Kunst, mit welcher er die Zuschauer im Anfang mit demjenigen bekannt macht, was sie nothwendig wissen müssen, indem er vergangene und gegenwärtige Umstände so darstellt, dass dadurch die künftigen ohne Verwirrung oder Täuschung, sondern vielmehr auf eine leichte Art vorbereitet werden. Die erste Scene im Temistocle und im Artaserse sind in dieser Art zwei Meisterstücke von theatralischer Klugheit. Man bemerke, wie er stets zur Entwickelung eilt, und sich bei den mannigfaltigen Umständen nur so viel und nicht mehr aufhält, als zur Erreichung eines solchen Zweckes nöthig ist. Man bemerke auch seine bewundernswürdige Kürze und Genauigkeit in den Dialogen, wo es erforderlich ist: eine Eigenschaft, die zur Schönheit solcher Scenen sehr viel beiträgt, nicht bloss weil dadurch die langen Geschwätze der Tragiker aus dem fünfzehnten Jahrhundert, und die eiteln Zierrathen der neuern Franzosen vermieden werden, sondern auch weil die Aufmerksamkeit der Zuhörer mehr gespannt, ihr Interesse durch den geschwinden Fortgang der Begebenheiten mehr belebt, die Musik zusammenhängender, folglich auch kräftiger, und die ganze Scene durch Einmischung mehrerer Handlung lebendiger wird. Diese Handlung, welche die Seele des Theaters ist, ist es auch einzig und allein, die viele Werke dauerhaft gemacht hat, deren Verse übrigens sehr lächerlich sind.“ ...

„Man betrachte, wie natürlich und ungezwungen seine Sentenzen sind, gegen die des Seneca, der ein nur eben aus der Schule gekommener Knabe zu seyn scheint, oder gegen die der neuern Franzosen, welche in allen Scenen irgend einen Gegenstand nach einer geschmacklosen Metaphysik hin und her zerren. Hierzu hat das Beispiel des Voltaire nicht wenig beigetragen, ob

man gleich in seinem Theater für diesen Fehler durch andere herrliche Schönheiten hinlänglich entschädigt wird. Die Sentenzen des Metastasio im Gegentheil sind stets schicklich, stets von den Umständen, oder von der Leidenschaft abgezogen.“ . . .

„Nicht weniger hat ihm die theatralische Decorationskunst grosse Verbindlichkeiten. Dieser bisher fast von allen Lesern des Metastasio übersehene Vorzug verdiente eine besondere Untersuchung, um zu zeigen, mit welcher Geschicklichkeit er einen so interessanten Zweig des Melodrama zu behandeln wusste. Der Mann von Geschmack würde mit Bewunderung die Fruchtbarkeit in der Erfindung schicklicher Orte für die Scene bemerken, die meisterhafte Veränderung localer Situationen, die Feinheit, womit er nur die auszuwählen weiss, welche den Zuschauer ergötzen können, den stets angenehmen, nie widerstrebenden Contrast, welchen er zwischen die Scenen bringt, die grosse und mannigfaltige Gelehrsamkeit, welche er in der Geographie, in den Gebräuchen, Landesproducten, in den Kleidertrachten eines jeden Landes, kurz in allen solchen Dingen zeigt, die das theatralische Schauspiel prächtig und glänzend machen können. Der Decorateur würde das Feld kennen lernen, welches seine Phantasie bei dramatischen Erfindungen durchlaufen kann, ohne die Rechte der gesunden Vernunft zu verletzen; er würde im Plan aller seiner Werke das geheime, aber stets vorhandene Verhältniss finden, welches zwischen der Musik und der Perspective, oder welches einerlei ist, zwischen Auge und Ohr stattfinden muss; er würde sehen, wie viel Mühe ihm der Dichter erspart, welche Menge von Mitteln er ihm angezeigt hat, die Täuschung vorzubereiten, zu unterhalten und zu verstärken, wie viele nur gleichsam hingeworfene Erfindungen, was für Blicke eines Malergenies er ihm sowohl in den Veränderungen der Scene, als in den angenehmen Gemälden darbietet, die man überall in seinen Werken findet.“ . . .

„Metastasio ist derjenige glückliche Dichter, den jedermann mit Vergnügen lesen kann; die Männer, weil sie wahre Schilderungen von Originalen in ihm finden, die wirklich unter ihnen leben; die Frauenzimmer, weil ihnen kein anderer Dichter die ausserordentliche Gewalt der Schönheit und den Einfluss ihres Geschlechts besser zeigt, als er.“ . . .

„Keiner ist in die Philosophie der Liebe so tief einge-

drungen als Metastasio, eine Philosophie, die zwar leicht zu begreifen scheint, weil sie vom grössten Theil des menschlichen Geschlechts ausgeübt wird und auf Empfindung gegründet ist, die aber dessungeachtet den besten dramatischen Dichtern nicht hinlänglich bekannt war: wenn es auch gleich Crebillone, Corneille und Shakspeare gewesen seyn sollten. Keiner hat sie mit natürlichern Farben gemalt; er machte die verborgensten Empfindungen sichtbar, simplificirte die verwickeltsten oder versteckte die, welche am täuschendsten waren. Man braucht nur die Freistätte des Amor (L' asilo d' Amore) zu lesen, um einen vollständigen philosophischen Tractat zu finden, worin mit den angenehmsten Farben der Poesie alle moralischen Symptome dieser Leidenschaft mit einer Feinheit und Wahrheit ausgedrückt sind, die weit über das pomphafte und unverständliche Geschwätz erhaben ist, womit Plato diese nämliche Materie in seinem Symposion behandelt hat. Keiner hat sie so veredelt; er entfernte von ihr allen niedrigen Eigennutz, gründete sie auf das Wesen des Geistes, und gab ihren Aeusserungen die Feinheit der grossen Welt. Keiner ist wie er in einem so hohen Grade der Beredsamkeit des Herzens mächtig, oder weiss die Leidenschaften besser in Bewegung zu setzen, die Absichten in einander zu verwickeln, und sie auf die Probe zu stellen, die Umstände bemerklich zu machen, welche in einer Handlung zusammentreffen, sie sodann bei Gelegenheit alle zu vereinigen, und die unmittelbarsten, geschicktesten, dem Charakter der Personen angemessensten, und mit ihrem besondern Interesse am engsten verbundenen Triebfedern auszufinden. Seine Rührungen sind stets meisterhaft deutlich und gründlich, zärtlich und erhaben zugleich. Er ist leicht wie Anakreon, fein wie Tibull, einschmeichelnd wie Racine, kurz und gross wie Alcäus. Er stimmt die römischen Charaktere, die französische Höflichkeit, und die italienische Feinfühlsamkeit nach der Harmonie der griechischen Lyra." . . .

Wenn Zuckerwasser-Suada die Herzenssprache der Liebe ist, wie das kritische Sprechbrünnlein des Arteaga an das Gänsemännlein in Nürnberg oder das P—mäniken in Brüssel erinnert: dann freilich ist auch Platon's Liebesphilosophie im Symposion „unverständliches Gewäsch", und Shakspeare's Romeo und Julie Kaffeeschwesterngeplauder.

Doch lauschen wir weiter dem angenehmen Geplätscher des Tintenbächleins, das so lieblich-geschwätzig durch die spanischen Schreibrohre dahinsprudelt. Nachdem der Verfasser einige belanglose Ausstellungen von Metastasio abgewehrt, zeichnet er die Schattenpartien wie folgt:

„. . . . Weit unangenehmer ist es mir, dass ich ihn nicht von Fehlern frei sprechen darf, die, wenn sie von Jünglingen unvorsichtig nachgeahmt werden, das Verderben des guten Geschmacks nach sich ziehen können. Ich fange von demjenigen an, welchen er am häufigsten begangen hat, nämlich davon, dass er das musikalische Drama weichlich und sogar weibisch gemacht hat[1]), weil er die Liebe darin einführte, und zwar auf eine solche Weise, die dem Zweck des Theaters nur sehr wenig angemessen ist. Es findet sich kein einziges unter seinen Dramen (wenn man die Oratorien und einige andere kurze Werke ausnimmt), worin diese Leidenschaft nicht vorkommt. Der Cato, der Themistocles, der Regulus, wo man sie gewiss nicht suchen sollte, ist nicht frei davon. Auch begnügte er sich nicht, etwa nur eine oder zwei verliebte Intriguen einzumischen, in vielen derselben bringt er ihrer sogar drei bis vier an. Man hat ein Stück von ihm, nämlich die Semiramis, worin alle Personen verliebt sind.[2]) Und es wäre noch gut, wenn diese Liebe stets die erste ursprüngliche Leidenschaft wäre, auf welche sich der ganze Knoten der Fabel gründet, und von welcher die Entwickelung desselben abhängt; wenn sie stark, ernsthaft und schrecklich genug wäre, um theatralisch zu seyn. Aber meistens war weder das eine noch das andere des Verfassers Absicht. In vielen seiner Dramen ist die Liebe nichts anders, als ein bloss episodischer und untergeordneter

---

1) Oben wird „eine gewisse Weichlichkeit“ als Grundeigenschaft der musikalischen Poesie bezeichnet, und Metastasio als der Musterpoet gepriesen, dessen Styl diese Eigenschaft vorzugsweise charakterisire in der „glücklichsten Mischung“ u. s. w. Welcher Affect athmet nun diese gewisse Weichlichkeit, diese Wesenseigenschaft der musikalischen Poesie berechtigter und ursprünglicher als der Liebesaffect? Die „Verweichlichung“ fällt also dem Genre, nicht dem Poeten zur Last. Das Melodrama ist von Hause aus ein Melidrama (Honigdrama). — 2) In diesem Melodramma geht das Zuckerwasser in die Zuckerruhr über.

Affect, ein Mittel zur Ausfüllung, ein Ceremoniel der Scene. Hieraus entsteht nicht selten, dass nicht allein der Affect ermattet, sondern auch der geschwinde Fortgang der Hauphthandlung aufgehalten wird.“ ...

„Solche Betrachtungen erhalten noch mehr Gewicht, wenn man den Einfluss bedenkt, welchen der erwähnte Fehler auf die Werke unsers Dichters gehabt hat. Er ist die Hauptursache jener weibischen Weichlichkeit, jener übertriebenen Farben, die bis zur Ausschweifung weich sind, und die Charaktere vieler seiner Personen entstellen. Ein einziger Blick ist schon hinreichend, um gewahr zu werden, dass es kein Assyrer, kein Tartar, kein Afrikaner, kein Chinese ist, welcher redet, sondern der Dichter, der ihnen oft seine eigenen Empfindungen, und die wirkliche Denkungsart seines Jahrhunderts leiht.“[1]) ...

„Als eine Folge von dem, was wir gesagt haben, findet sich noch ein anderer Fehler, von welchem sich unser Dichter nicht ganz loszumachen gewusst hat. Dieser besteht darin, dass er so häufig den Styl der Einbildungskraft der Sprache der Leidenschaft unterschiebt, und die Zierrathen des Witzes der Sprache der Natur vorzieht. Man sieht nichts häufigeres in seinen Werken, als Personen, die, wenn sie einen Rath geben wollen, oder von irgend einer Leidenschaft beunruhigt werden, sich selbst ganz ruhig mit schwankenden Schiffen, mit Blumen, Bächen, Turteltauben u. s. w. vergleichen, und die Vergleichung durch sechs und acht, auch wohl bisweilen durch zehn und zwölf Verse ausdehnen. Wer einen so ruhigen Geist hat, um so äussere Gegenstände so ausführlich beschreiben zu können, erregt einen starken Verdacht von Heuchelei bei seinem Schmerz. Weit häufiger als es seyn sollte, findet man auch solche Fälle, wo die Unterredenden von Antithesen und Wiederholungen von Worten Gebrauch machen, die den Madrigalen des 16. Jahrh. eigen waren, aber von gescheuten Meistern sehr wenig geachtet werden.“[2]) ...

---

1) Sind etwa die Tartaren, Afrikaner, Türken, Chinesen, Griechen und Römer des Racine, Corneille, Voltaire, Crebillon oder die der italienischen Tragiker, ja die Tartaren, Chinesen etc. der gesammten romanischen Dramatik ächter in ihrer Nationalwolle gefärbt, als die des Metastasio? — 2) Diese gescheuten Meister finden sich am seltensten unter den er-

. . . „Dass sich die Prinzessinnen so häufig in Schäferinnen verkleiden, und ihr Leben in den Wäldern zubringen, ohne den geringsten Uebelstand und Verdacht zu erregen; dass so viele Personen unerkannt bleiben, nach dem blossen Gutdünken des Dichters; dass sie sich alle in einerlei Umständen, und fast durch einerlei Mittel entdecken; dass die Verwicklungen überall und allenthalben die nämlichen sind, nämlich eine Liebeserklärung, eine Eifersucht, eine Wiederversöhnung und ein Verlöbniss, so dass, wer vier oder fünf Dramen von Metastasio gelesen hat, fast sagen kann, er habe sie alle gelesen; dass die Entwickelungen nicht nur zu einförmig, sondern oft gezwungen oder zerhauen sind, wie der gordische Knoten mit dem Schwert Alexanders."[1]) . . .

„Der Fehler des Metastasio besteht nicht darin, wie er annimmt, dass er stets mit einigen Verlöbnissen endigt (dieser Umstand, ob er gleich für die komische Gattung zuträglicher ist, als für die tragische, könnte nichts desto weniger dem bösen alten Herkommen des Theaters noch verziehen werden), sondern darin, dass diese Absichten stets durch einerlei Mittel erreicht werden, die nicht nur durch ihre allzugrosse Einförmigkeit für den Leser langweilig sind, sondern auch die Armuth des Dichters an Erfindung zeigen.[2]) Das Wiedererkennen, diese grosse Quelle des Wunderbaren und des theatralischen Vergnügens, wird von ihm durch wenig natürliche, sondern vielmehr durch romanhafte Wege bewerkstelligt, nämlich vermittelst eines Edelsteins, eines Billets, oder einer andern solchen von einem Priester verwahrten Sache, der, nachdem er das Geheimniss zwanzig Jahre hindurch verschwiegen hat, es genau im dritten Act des Drama's entdeckt. Ein Bogen Papier ist die Ursache der Entdeckung im Demetrius,

---

sten Meistern des italienischen Drama's überhaupt. Die Wahrheit sitzt also auch hier auf dem Grunde eines tiefern Brunnen, als das plätschernde Brünnlein des spanisch-italienischen Literarhistorikers zu seyn sich einbilden darf.

1) Armer Metastasio, den sein enthusiastischer Lobpreiser im Handumdrehen zum Sündenbocke der italienischen Poetik macht! — 2) Wie die vier Flüsse im Garten Eden, so strömen alle Quellen der italienischen Erfindungskraft in der epischen Poesie.

in der Semiramis und in der Nitteti; zwei Bogen im Demophoon; der Edelstein der Argene entdeckt die Licida in der Olympiade; ein rothes Maal auf dem Arm, welches bloss in der letzten Scene bemerkt wird, entdeckt die Egle in der Zenobia u. s. w. Wo das Wiedererkennen nicht stattfindet, könnt ihr sicher seyn, dass die Entwickelung entweder durch eine Person geschieht, die sich in der Klemme befindet, und sich mit eigener Hand entleiben will, daher denn derjenige, welcher gegenwärtig ist, und nicht den Muth hat, Blut fliessen zu sehen, sich geschwind versöhnt, um sich aus der Verwirrung zu ziehen; oder durch eine von einem Schurken angezettelte Verrätherei, oder durch einen Tumult des Volks, der nach der Bequemlichkeit des Dichters so angesponnen ist, dass sich der Schuldige auf die Seite des Vaters oder des Regenten schlage, der ihn verurtheilt hatte, und nun, durch diesen Heldenstreich hintergangen, ihm die gewünschte Verzeihung zugesteht, oder weil die Geliebte und der Galan, der Streitigkeiten müde, und begierig, sich sobald als möglich aus ihrer Lage zu ziehen, sich gegenseitig dem glücklichen Nebenbuhler überlassen. Sehr selten trifft es sich, dass Metastasio von andern Mitteln Gebrauch macht. Wenn diese meistens der Sache nicht angemessen sind, wenn sie nicht von selbst aus der natürlichen Entwickelung der Handlung entstehen, sondern vielmehr dem Herkommen gemäss bei den Haaren herbeigezogen sind, so sind sie wenigstens wie Miethpferde zu betrachten, welche der Dichter miethet, um die Personen bis zur letzten Scene damit zu bringen."[1]) ...

So rupft denn unser beredter spanischer Literarhistoriker mit den Fingern der linken Hand ein Blatt nach dem andern

1) Wird nicht auch von der italienischen Pastorale, von der italienischen Tragedia, und mit wenigen Ausnahmen von der italienischen Commedia das Musenpferd als ein solches Miethpferd verwendet? So wenig vermag eine vereinzelte, von dem Nationalgeist und der Nationalliteratur absehende Beurtheilung dem Lobe und noch minder dem Tadel gerecht zu werden. Die Vorzüge hat Metastasio seiner Begabung zu danken; seine Schwächen und Mängel entspringen aus dem Genre, aus dem Zeit- und Hofgeschmack, und aus der gemeinsamen Wurzel einer künstlich eingeimpften, nicht aus dem Volksgeiste hervorgewachsenen Dramatik.

aus den strotzendvollen Lorbeerkränzen, die seine rechte Hand dem ruhmgekrönten Haupte seines Ideals von melodramatischem Poeten unter Jubelfanfaren eben nur aufgesetzt hatte. Den Uebelstand scheint uns die cursorische Manier eines, Vorzüge wie Mängel, von der Oberfläche abschöpfenden Beurtheilens zu verschulden, das sich nirgend auf das Wesen der Gattung und die Kunstprincipien einlässt. Der Franzose Sismondi verwebt üblichermaassen die Betrachtungen und Urtheile der Vorgänger in seine Charakterschilderung von Metastasio's Kunststyl[1]), und ergänzt sie nur durch eine Analyse der „Issipile" (Hypsipyle), aber, bezeichnend genug, mit augenblicklicher Verläugnung der Methode einer scenenweisen Zergliederung, die er als „undankbare Arbeit" mit einem Apage sich vom Leibe hält.[2]) Wie ungleich lohnender und bequemer, als eine derartige Zergliederung, ist das beliebte Prokrustesbett der gangbaren Literaturgeschichtsschreibung, wo den Stücken, je nach Befund, die oberen und unteren Gliedmaassen kurzweg abgeschnitten, oder das ganze Werk zur Gespreiztheit eines ästhetisch-magistralen Formel- und Phrasenurtheils ausgestreckt und ausgereckt wird. Wo der Ziegelstein eine Vorstellung von dem Hause giebt; wo die kritischen Ruthen mit den daran hängen gebliebenen Flöckchen Schaafwolle für die Beschaffenheit der ganzen Heerde und ihrer Felle einstehen, und wo die Schreibfeder des Literarhistorikers auf der Bratenschüssel als einschichtige Bürzelfeder aufgetragen wird, die den fehlenden Fasan ersetzen soll. In den neuesten Literaturgeschichten ist die Kritik zu einem blossen symbolischen Act verkommen, wie der Pächter den Gutsherrn für eine verschollene Servitut mit einem überreichten Heubüschel abfindet. Mr. Sismonde de Sismondi ist denn auch am Schluss seiner Charakteristik nicht so ganz sicher, ob seine „Auszüge" wohl auch ein klares kritisches Bild von Metastasio's Melodramen und dessen Kunststyl gegeben, und resumirt sein Kapitel in folgenden Antithesen: „Fürwahr eine seltsame Verbindung, und die mir vielleicht dem Leser zu verdeutlichen nicht ganz möchte gelungen sein — die Verbindung des grössten Zau-

1) De la Littérature du Midi de Paris 1813. T. II. c. XVII. p. 298 ff. —345. — 2) Ce travail ingrat ne doit pas être répété p. 328.

bers der Poesie mit dem Mangel jeglicher Wahrheit in den Gemälden; des naivsten Ausdrucks und der richtigsten Gefühlsbezeichnung mit der Unwahrscheinlichkeit sämmtlicher Charaktere; die Verbindung einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit im Einzelnen mit einer ermüdenden Monotonie in der Beschaffenheit der Intriguen."[1]) Jenes Zusammenbinden von Frosch und Maus, um letztere schwimmen zu lehren, kann als Emblem für eine solche antithetische Verknüpfung von Vorzügen und Mängeln dienen, behufs der Veranschaulichung des Kunstcharakters eines epochemachenden Meisters. Wir aber unseres geringen Theils, wir dürfen die „undankbare Arbeit" einer stets erneuten Zergliederung so wenig wie der Anatom und Physiologe scheuen, treu dem Grundsatze: dass nur aus einer grossen Anzahl derartiger in ihrem innern Bau blossgelegter Stücke das durchgängige, in allen Wandlungen und bei allen Meistern stetige Gesetz des Drama's sich ermitteln, und an den krankhaft-abnormen Fällen oft am deutlichsten und belehrendsten sich aufzeigen lasse.

Wir wählen aus dem reichen Vorrath von Metastasio's Melodramen drei aus, und glauben zweckmässig, als Maassstab für den Fortschritt des Dichters, mit seinem Erstlingswerke, mit der

Verlassenen Dido[2])

zu beginnen. Zugleich kann das Melodrama „Dido" den Leser zu einem Vergleiche mit den italienischen Tragödien desselben Stoffes[3]) anregen, gelegentlich welcher über das Geeignete desselben zu dramatischer Behandlung gesprochen worden. Die wesentliche Umgestaltung der Fabel mochte wohl dem jugend-

---

1) Je ne sais jusqu'à quel point ces extraits, ces traductions, auront pu faire connaître Métastase à ceux qui n'entendent pas l'italien; c'est une singulière alliance, et que je n'aurai point réussi peut-être à leur faire sentir, que celle du plus grand charme de poésie avec l'absence de toute vérité dans ses tableaux, de l'expression la plus naive et la plus juste des sentimens avec l'invraisemblance de tous les caractères, d'une variété inépuisable dans les détails avec une fatigante monotonie dans le fond des intrigues. — 2) Didone abbandonata. Zuerst mit der Musik von Sarro in Neapel, Carneval 1724, dargestellt. — 3) Gesch. d. Dram. V. S. 351.

lichen Dichter sein poetischer Instinct eingeben. Er musste fühlen, dass ein vorweg, infolge eines Götterbefehls, unabänderlicher Beschluss, die Königin zu verlassen, von Aeneas nur äusserlich und im Wege zufälliger Hemmnisse hingehalten werden könne — ein dramatisch bedenklicher Uebelstand, indem dadurch die Katastrophe eben nur in schematischer Weise aufgehalten und hinausgeschoben wird; sich aber nicht durch den Gegensatz innern Widerstreites hindurchkämpft. Andrerseits muss bei einem solchen, blos äusserlichen Aufschub der Entscheidung das Pathos der Königin einen stationären, einförmigen Charakter annehmen, während ihre leidenschaftlichen Ausbrüche und Ergüsse in Gestalt von Monodien sich offenbaren. Beide Uebelstände vermag die epische Kunst, deren Maschinerie ein unversehenes, begebenheitliches Hinderniss nicht nur gestattet, sondern oft gebietet, in poetische Schönheiten zu verwandeln. Mittelst welcher Kunstgriffe nun der junge Dichter von dem dramatischen Talent eines Metastasio die Umwandelung der epischen Eigenschaften des Stoffes in dramatische versuchte, und in wie weit ihm der Versuch gelungen, dies in Betrachtung zu ziehen, scheint uns für die literarhistorische Kritik eine ebenso anregende wie belohnende Aufgabe.

Mit der Fabel machte Metastasio so wenig Umstände, dass er Dido's altehrwürdige Schwester, Anna, nicht nur in eine Selene umtaufte; dass er ihr sogar auch noch eine heimliche Liebe für Held Enea andichtet, ohne jedoch ihr Vermittelungsgeschäft zwischen der Schwester und dem Ungetreuen dadurch zu beeinträchtigen. Ferner stellt unser Dichter seiner Didone einen Vertrauten, Osmida, zur Seite, welcher im Stillen die ehrgeizigsten Pläne fasst, die auf nichts Geringeres abzielen, als auf den karthagischen Thron, entweder mit der Hand der Königin oder auch ohne dieselbe. In diese Anlage zu Conflictfällen schlägt er den Grundfaden der Verwickelung: die Bewerbung des Jarbas, Königs der Gätulier; hier als Jarba, König der Mohren, in Person eingeführt, aber unter dem Namen Arbace, um in der Maske seines Abgesandten, als Freiwerber für sich selbst aufzutreten. An Verwickelungsfäden zu einem dramatischen Knoten, fehlt es, wie man sieht, keineswegs. Es fragt sich nur, ob sie zu diesem Knoten sich auch in dramatischer Weise, d. h. aus den gegebenen Lagen, Zwecken und Seelenstimmungen heraus,

mit psychologischer Wahrheit und geeignet zu einer entsprechenden Auflösung verflechten, oder ob sie nur scenische Spannungen und eine äusserliche theatralische Bewegung zu Stande bringen.

In der ersten Scene, die einen prächtigen, zu öffentlichen Audienzen bestimmten Schauplatz mit der noch im Bau begriffenen Stadt Karthago im Hintergrunde darstellt, erklärt Enea der Selene und dem Osmida seinen durch Traumerscheinungen und Götterbefehle gebotenen Entschluss: Karthago, trotz seiner unveränderten Liebe für die Königin, zu verlassen. Selene's heimliche Liebe für Enea, unbeschadet ihrer schwesterlichen Treue, ein zweifacher Beweggrund also, den Enea zurückzuhalten; Osmida's geheimer Ehrgeiz, der durch Enea's Entfernung den gefährlichsten Nebenbuhler los würde — unleugbar treten gleich in der ersten Scene widerstreitende Interessen hervor, die eine bewegtere Exposition einleiten, als die Tragödien desselben Fabelmotives. Schwächt aber — die Aparte's, womit die innere Bewegung bei Selene und Osmida zur Aussprache kommt, ausser Acht gelassen — schwächt eine solche Verschränkung von Nebeninteressen, eine solche Zerstreuung der Theilnahme auf Nebenfiguren die Grundsympathie für das grosse, schicksalvolle Pathos der Heldin nicht dadurch, dass sich dieses Haupt- und Centralinteresse vorab in kleine Spitzen von Spannungen und Neugier spaltet? Hat der Melodramatiker, dem sein Kunstgenie die intensivste Zusammenfassung und Sammlung der Affecte zu Brennpunkten der Leidenschaft gebietet, hat er die Strahlen, einer blos formell dramatischen, äusseren Bewegung zuliebe, nicht vielmehr zerstreut und abgeschwächt?

Didone mit Gefolge wird sichtbar. Ihre erste Ansprache an Enea athmet zärtliche Liebe. Er stammelt einige Worte von Pflicht, von Vaterland und eilt, von seinen Empfindungen bewältigt, ab, die Königin, wegen des Näheren, an Osmida verweisend. Ein unzulässiger, nur mit der Jugend des Dichters zu entschuldigender Abgang. Osmida giebt als Grund von Enea's Absicht, Karthago zu verlassen, dessen Befürchtung an: die Königin möchte der Bewerbung des Jarba, der Gewalt weichend, nachgeben. Die Königin sendet ihre Schwester, Selene, dem Enea nach, um ihm diesen Argwohn zu benehmen. Nur der Tod könne sie dem Geliebten entreissen.

Selene. Mein Mund wird ihm entdecken
Wohl können dein Verlangen, —
(aparte)
Doch wie vor ihm verstecken,
O Gott, mein Liebesbangen?[1])

Gelingt ihr — sagt sich der Zuschauer — die verschwiegene Leidenschaft dem Enea zu verbergen, so ist ihre Liebe, als Verwickelungsmotiv, ein taubes Korn, oder eine steinerne Leibesfrucht, an welcher Selene zur Noth allenfalls sterben kann, ohne die mindeste dramatische Theilnahme von Seiten des Zuschauers und Lesers ins Grab mitzunehmen. Gelingt ihr — sagt sich ferner der auf dem Wege zu Enea sie begleitende Zuschauer — gelingt ihr die Verheimlichung nicht, und verräth sie dem Enea ihre Liebe: Was erreicht sie damit? Was hat die Gute zu gewärtigen? Im günstigsten Falle ein achselzuckendes Bedauern, das seiner Flucht nur einen Flügel mehr leiht; ja das seine Flucht vollkommen berechtigt auch ohne Göttergebot, indem er dadurch, mit der geliebten, seiner Schicksalserfüllung gefährlichen Schwester, zugleich die lästige Schwester los wird. Kommt das aber dem Pathos und der Katastrophe der Hauptheldin, der melodramatischen Wirkung, zustatten? Von welcher Seite man diese verliebte Schwester Selene betrachten mag: sie erscheint als eine völlig müssige, selbst für ihr Boten- und Bestellungsgeschäft unbrauchbare Person, und, was noch schlimmer, als eine Abschwächungsfigur, bezüglich des heroischen Dido-Pathos und der Katastrophe, und, was das Allerschlimmste: sie erscheint als eine persona ridicula, die ein breites Streiflicht ihrer Lächerlichkeit auf Dido selbst wirft. Verträgt sich aber das melodramatische Genre auch mit solchen Figuren, um des musikalischen Triebwerkes willen in der Singpuppe: so musste diese wenigstens ausschliesslich auf Abgangsarien construirt und aufgezogen seyn. Unter keinen Umständen darf sie eine Conflictfigur vorstellen wollen. Osmida's erlogener, dem Enea und noch dazu in Sele-

1) Sapranno i labbri miei
Scoprirgli il tuo desio
Ma la mia pena, oh Dio!
Come nasconderò?

ne's Gegenwart, untergeschobener Beweggrund zur Abreise mag einen Aufschub derselben besser, als die früheren Dido-Tragödien motiviren, welche mit der Thür ihrer, trotzdem fünf Acte lang hingehaltenen Katastrophe ins Haus fallen. Kann aber diese zu Gunsten eines technischen Kunstgriffs erfundene Hinhaltungslüge für die Figur einer zweiten Liebesheldin, wie Selene, Ersatz bieten, welche im melodramatischen Gefüge als Spielwalze steckt, wie der Knüppel im Triebwerk?

Mittlerweile hat König Jarba, als sein Gesandter Arbace, um Königin Didone bei ihr selbst angehalten, und seine Werbung in die bündigen Worte gefasst: „Er wünscht — Jarba nämlich —

> Er wünscht dein Herz, verlangt dein eh'lich Bett
> Und will Enea's Kopf.[1])

Weiter hat Jarba keine Schmerzen? — Ist die einzig mögliche Antwort, die eine Königin wie Dido, wenn schon mit etwas anderen Worten, geben kann.[2])

Nachdem sich die Königin entfernt hat, bietet Osmida dem Jarba (Arbace) seine Mithülfe an zur Erwerbung der Didone, für den Thron von Karthago. Jarba geht ein auf den Tausch, deutet ihm aber sogleich hinterher ein Ohr, sobald Osmida's Abgangsarie den Rücken gewandt, worin derselbe das Tauschgeschäft mit dem wechselseitigen Dienste vergleicht, den sich Flüsschen und Bäumchen, jenes durch Bewässerung, dieses durch seinen Schatten leisten.[3])

---

1) Brama gli affetti tuoi, chiede il tuo letto,
Vuol la testa d' Enea.

2) Che amoroso nol curo,
Che nol temo sdegnato.

Als Liebende acht' ich nicht seiner
Und seinen Zorn fürcht' ich nicht.

3) Così rende il fiumicello,
Mentre lento il prato ingombra,
Alimento all' arboscello,
E per l' ombra umor gli dà.

Der Thor! Er glaubt wohl gare,
Dass ich ihm Treue wahre![1])

Und giebt seinem Begleiter, Araspe, den Auftrag, den Enea zu ermorden. Araspe, ein edler Charakter, weist die Zumuthung mit Schaudern zurück:

— Ein Unterthan bin ich geboren,
Doch ein Verräther nicht.[2])
Jarba. Plebejische Gesinnung! ...
Araspe. Wie, und deine Tugend? —
Jarba. Was Tugend? In der Welt
Giebt's keine Tugend itzt;
Ist das nur Tugend, was ergötzt und nützt.

Araspe (allein) singt ein Tugendlied zu seiner Erbauung.

Selene hat ihren Auftrag an Enea bestellt, und entbietet ihn zu Didone, die ihn im Tempel des Neptun erwarte. Ihre Thränen aber, die Enea mit Verwunderung bemerkt, erklärt sie für sympathische Tropfen, fliessend um ihrer Schwester Liebesgeschick. Nach einer heftigen Begegnungsscene mit Enea, der dem Jarba, anstatt der geforderten Auskunft, wer er sey, ein nautisches Gleichniss als Abgangsarie ins Gesicht schleudert, bei welcher Gelegenheit Araspe für Selene Feuer fängt, erfährt der Mohrenkönig von Osmida, dass Didone im Begriffe stehe, sich im Tempel des Nettuno mit Enea zu vermählen. Jarba stürzt davon, um Enea zu ermorden. Vergebens erinnert ihn sein tugendhafter Begleiter Araspe an die Würde und Rücksicht, die er sich selbst schuldig sey. Jarba stürmt dahin, wie der schwellende Strom, mit dem er sich vergleicht. Im Tempel zückt

1) Quanto è stolto, se crede
Ch' io gli abbia a serbar fede!

2) — Suddito io nacqui
Ma non già traditor ...
Jarba. Sensi d' alma volgare.
Araspe. — Eh come, oh Dei
La tua virtude ...
Jarba. Eh che virtù! Nel mondo
O virtù non si trova,
O è sol virtù quel che diletta e giova.

schon Jarba den Dolch auf Enea. Araspe fällt ihm in den Arm; der Dolch zu Boden, Araspe hebt ihn auf. Enea hält Araspe mit dem Dolch in der Hand, für den Thäter. Osmida ruft beiseit: Alles verloren! Didone tritt ein mit Wache. Die kurze Scene, voll rascher theatralischer Bewegung, giebt eine wirksame malerische Gruppe, „un bel colpo di scena“, worin Metastasio, und nach ihm Alfieri, der grösste Meister. Metastasio's „Issipile“ starrt von solchen colpi di scena, alle schwebend auf der Spitze gezückter und um ihre Opfer getäuschter Dolche. Dem italienischen Drama und Melodrama erscheint das blosse „Dolche sprechen“ äusserst matt und nichtssagend. Das Dolch- und Messerspiel des indischen Gauklers, das dünkt ihm weit kunstreicher und wirkungsvoller. Osmida bezeichnet der Königin den Araspe, der noch immer mit dem Dolch in der Hand dasteht als den Mörder, den Jarba entwaffnet habe. Der tugendtreue Araspe nimmt die Beschuldigung, um seines Herrn und seiner Pflicht willen, ruhig auf sein Haupt, und lässt sich von der Wache abführen. Hingerissen von Rührung und Bewunderung, will Enea dem grossmüthigen Gegner, den Jarba, um den Hals fallen. Dieser aber wehrt ihn unwirsch ab:

> Araspe ist's, dem ihr das Leben dankt —
> Denn ich bin Jarba, der euer Blut verlangt![1])

Mit Staunen betrachtet ihn Didone, Enea und der Zuschauer. Doch fasst sich Didone alsbald, erklärt sein Vorgeben, dass er der König der Mohren sey, für unwahr, weil ein so frevelhaftes Beginnen eines Königs unwürdig, und befiehlt, die Waffen ihm abzunehmen. Jarba greift an sein Schwert. Osmida flüstert ihm zu, sich zu fügen, bis Verstärkung anrückt, und seine Rache aufzusparen. Jarba übergiebt sein Schwert. Didone überantwortet ihn der Obhut des Osmida. Die Scene ist von theatralischer Wirkung, wenn äussere Situations-Spannungen für die inneren schadlos halten können. Enea mit Didone allein, kündigt ihr seine von den Göttern und seines Vaters Geist gebotene Abreise an. Sie beschuldigt ihn des Verrathes, des Treubruchs.

---

1) Sappi che il viver tuo d' Araspe è dono,
Che il tuo sangue vogl' io: che Jarba io sono.

Die Wogen des Meeres, dem er sich vertraue, werden sie rächen. Die Scene ist schwächer als die entsprechenden in Giraldo Cinthio's und Lod. Dolce's Didone. Bisjetzt zeigt das italienische Melodrama einen Fortschritt im Theatralischen, d. h. in äusserer Bühnenwirkung, nicht im Dramatischen. Wir fürchten dass auch Alfieri's Tragödien in ihren Wirkungsspitzen über diesen Fortschritt nicht hinauskommen. Enea's Schlussarie zum ersten Act giebt dem Zwiespalt zwischen Liebe und Pflicht, Vatergebot und Liebe, einen schmelzenden Ausdruck, der noch für zwei Acte vorhalten muss.

Die Liebeszärtlichkeit des Araspe lehnt Selene mit der Erklärung ab: ihr Herz sey anderweitig gefesselt. Didone beschliesst Jarba's Hinrichtung und trägt dem dazu erbötigen Osmida die Vollziehung auf. Welche Rolle dieser Osmida! Und doch erscheint er noch dramatisch berechtigter als Held Enea, der sich eben wieder bei Didone von Selene anmelden lässt, anstatt Vorkehrungen wenigstens zum Absegeln zu treffen, was er doch bei Virgil und in allen Didone-Tragödien thut. Hier treibt sich Held Enea durch das ganze Melodrama, wie ein Schiffbrüchiger umher, mutterseelenallein. Von einem Schiff, einer Begleitung keine Spur, nicht einmal von einem treuen Achates. Was sucht er noch bei Didone? Die Befriedigung eines melodramatischen Bedürfnisses; eines Grossmuthsactes. Er kommt, um Jarba's Leben zu bitten. Didone begegnet seiner Bitte mit der höchsten Verwunderung, dass er ihr von Jarba spricht, und nicht von seiner Liebe. Sie aber giebt ihm einen Liebesbeweis, indem sie ihm das Blatt mit dem eben von ihr unterschriebenen Todesurtheil überreicht, um es in der nächsten Scene vor Jarba, den Osmida frei umherspazieren lässt, grossmüthig zu zerreissen. Bei Araspe, den Enea als seinen Lebensretter umarmen will, kommt er übel an: Araspe, der Tugendhafte, sieht in ihm nur den Feind seines Herrn, und fordert ihn zum Zweikampfe. Enea zieht erst, nachdem ihn Araspe einen Feigling (codardo) gescholten, Enea zieht, widerstrebenden Herzens: „Um nicht verächtlich zu seyn, muss ich undankbar scheinen.“[1]) Selene tritt zum Glück zwischen die Fechtenden, heisst Araspe sich ent-

1) E per non esser vil, mi rendo ingrato.



fernen; er gehorcht in ähnlicher Stimmung wie Don Carlos, in der Scene wo er mit Alba, gezogenen Schwertes, hadert und Königin Elisabeth dazu kommt. Selene kommt aber, um Enea wiederum zu Didone zu bestellen. Dies geschieht unter den zärtlichsten Anreden: „Mein Herz, mein Leben", worüber sich Enea billig wundert. Sie meint dagegen: „Didone sage dies, nicht Selene."[1]) Was meinen aber Zuschauer und Leser? Sie meinen: Enea könnte sich melodramatisch nur rehabilitiren, wenn er, anstatt zu Didone zu gehen, sofort zu Schiffe stiege, und bei dieser Gelegenheit die Selene mitnähme.

Didone kündigt dem Enea an, da er sie schutzlos zurücklasse, bliebe ihr keine andere Wahl, als Jarba zu heirathen, oder der Tod. Von diesem Auskunftsmittel hatte sie die Zuschauer vor Enea's Erscheinen schon in Kenntniss gesetzt: „Es sey ein letzter Versuch, ihn durch Eifersucht festzuhalten."[2]) Die Kunstgriffe einer Kokette, nicht einer Didone. Sie bietet ihm die Brust zum Dolchstoss. Er schaudert zurück. Nun denn, so muss der Jarba dran, und lässt diesen rufen. Enea will sich entfernen, sie hält ihn zurück mit dem Aparte: „Er wird nicht widerstehen können."[3]) Jarba erscheint. Dido scharmutzirt mit ihm. Enea sieht sich nach der Thür um. Didone hält ihn fest, dem Jarba versichernd, Enea sey sein bester Freund, denn dieser wünsche sehnlichst, dass sie sich mit ihm, Jarba, vermähle. Aber auch ohne Enea's Fürsprache gefällt ihr Jarba ausnehmend. Sein stolzes königliches Wesen habe ihr Herz erobert. Wir billigen ihren Geschmack, einem solchen Enea gegenüber, vollkommen; allein das ist eben der melodramatische Jammer. Dem guten Enea ist zu Muthe, wie dem Pudel, dem man zollweise den Schweif stutzt. Endlich reisst ihm der letzte Faden und er läuft davon. Die Scene wäre für eine Komödie zu lächerlich. Mit Jarba unter vier Augen zeigt ihm Didone ein anderes Gesicht. Sie erklärt ihm rundweg: Mit dem Heirathen ist es nichts.

1) E Didone che parla, e non Selene.

2) Per l' ultima volta Enea si tenti . . .
Se la pietà non giova,
Faccia la gelosia l' ultima prova.

3) Resister non potrà.

Warum? fragt König Jarba. „Weil ich dich nicht liebe; weil du mir nie gefallen hast, weil du verhasst mir bist, weil ich mich mehr erfreue an Enea's Falschheit als an Jarba's Treue.“[1]) Dieselben Gesinnungen spricht sie in einem Schlusscouplet gegen den zweiten Act aus, der achselzuckend ihr den Rücken wendet mit dem Aparte: „Melodramatisch-hysterische Weiberlaune“! Verschlingt Kreide mit Begierde und ekelt sich vor Marzipan. „Komm, Bruder Mohrenkönig!“ Und geht Arm in Arm mit ihm ab.

Grosse Ueberraschung: Wir erblicken einen Hafen mit Enea's segelfertigen Schiffen, ja sogar im Gefolge von Trojanern, die Enea zur Abfahrt aufmuntert. Nun kommt auch Jarba daher mit einem Mohrengefolge. Enea, zum Zweikampf herausgefordert, stellt sich ihm entgegen: die Mohren eilen ihrem bedrängten Könige zu Hülfe; die Trojaner dem Enea. Allgemeines Handgemenge. Die Mohren fliehen mit Jarba. Dieser stürzt. Enea droht, ihn zu durchbohren, wenn er sich nicht für besiegt erklärt. Jarba weigert sich. Enea stösst zu — plötzlich bekommt er einen Grossmuthskrampf, schenkt Jarba das Leben, und eilt ab mit den Worten: „Nein, meinen Sieg beflecken mag ich nicht!“[2]) Das Melodrama ist einmal das Drama des Grossmuths-Sanct-Veitstanzes nach Noten.

Die nächsten Scenen führen eine Wendung in Osmida's Geschick und Charakter herbei. Auf dem Punkte, seine Pläne ausgeführt und seinen Ehrgeiz befriedigt zu sehen, wird Osmida, auf Befehl des Jarba, den er an die Erfüllung seines Versprechens, ihm den Thron von Karthago gegen Auslieferung der Didone, zu überlassen, erinnert, von Jarba's Soldaten entwaffnet, und an einen Baum gebunden, um seinen Lohn, den Tod, zu empfangen; im Grunde aber, um dem Enea, noch vor dessen Abfahrt, Gelegenheit zu einer glänzenden Grossmuths-Bravour zu geben. Enea lässt auch nicht lange darauf warten. Er eilt herbei mit einem

---

1) Did. D' Imeneo non è tempo.
Jarba. Perchè? ...
Did. — Perchè non t' amo,
Perchè mai non piacesti agli occhi miei,
Perchè odioso mi sei, perchè mi piace,
Più che Jarba fedele, Enea fallace.

2) No, la vittoria mia macchiar non voglio.

Theil seiner Mannschaft, und befiehlt, den Osmida loszubinden, der knieend sich bedankt. Enea setzt seiner Grossmuth mit der Lehre, die er dem zerknirrschten Osmida giebt, die Krone auf:

„Ein andermal befleiss'ge dich der Treue.“[1])

Osmida kann ihm keinen vollgültigern Beweis von der Aufrichtigkeit seiner Reue und seinem ernsten Vorsatze, sich zu bessern, als durch eine Gleichnissarie geben, worin er seinen dankbaren Besserungsvorsatz mit einem Bergquell vergleicht, welcher, einmal ins Thal ergossen, eben so wenig zu seinem Ursprung zurückkehre, wie sein Vorsatz zu seinem frühern Tichten und Trachten zurückkehren werde.[2]) Um Enea jeden Zweifel an seinen Versicherungen zu nehmen, lässt Osmida seine Arie, die als dressirte Abgangsarie schon Kehrt gemacht hat, beim Anblick der herbeieilenden Selene, die Zügel schiessen, und ventre à terre mit ihr — mit der Arie nämlich, seinem Steckenpferde — gradenwegs nach dem Palaste der Königin Didone, um sich dieser zu Füssen zu stürzen. Was kommt nun die mit Osmida sich kreuzende Selene athemlos dahergejagt? Was bringt sie? Am Ende wieder eine Aufforderung an Enea, die so und so vielte: sich schleunigst zur Königin zu verfügen, die ihn noch einmal zu sprechen wünsche? Enea kommt ihr zuvor, und wünscht, dass sie ihn verschone; es sey doch nur verlorene Liebesmühe.[3]) Nun geht ihr Geheimniss mit ihr durch: „Wenn er abreise, tödte er nicht blos Didone, sondern auch Selene“[4]) und schüttet ihr bis an den Rand mit heimlichen Liebesqualen gefülltes Herz aus. Was wir vorausgesehen! Enea zuckt die Achseln ... muss bedauern ... keinen Augenblick Zeit ... dringende Geschäfte. Hat für neuen frischen Lorbeer zu sorgen ... das Einzige, was er für

1) A esser fido un altra volta impara.

2) Quando l' onda, che nasce dal monte,
Al suo fonte ritorni dal prato,
Sarò ingrato a si bella pietà.
Fia del giorno la notte più chiara
Se a scordarsi quest' anima impara
Di quel braccio che vita mi dà.

3) T' adopri in vano.

4) Non sol Didone ancor Selene uccidi.

sie thun könne, ist: ihr das Mitgetheilte noch einmal als Abgangsarie auf Nimmerwiedersehen vorzusingen.[1]) In einer kläglicheren Lage hat, seit Erfindung des Melodrama's, keine Abseglungsarie eine zweite Liebhaberin zurückgelassen. Statt Einer „Verlassenen" Didone haben wir deren zwei. Verschwände doch mindestens die zweite Abbandonata zur Stelle, und versänke zehn Klafter tief unter dem Podium mit ihrer trübseligen Verlassenheit. Sie singt aber noch eine Kummerarie über den barbaro, der ihr nicht einmal irgend einen zärtlichen Seufzer, „qualche tenero sospir", gönnen mochte! Was hätte den Grausamen ein kleines Seufzerchen gekostet?[2])

Auf den Flügeln dieses Seufzerchens hinterbringt Selene der Schwester die Schreckensbotschaft von Enea's Abfahrt. Wie einen Kreisel peitscht Didone den bekehrten Osmida hinter dem Abgesegelten her, damit er denselben bei den Schössen zurückhalte, und ihn zu einer letzten, allerletzten Unterredung bewege. Osmida „fliegt"[3]) wie jener Seerabe dem Schiffe nach, um den Flüchtigen zurückzuholen in Klauen und Schnabel. Noch schneller fliegen aber die rothen Hähne des Palastbrandes, die man von Giebel zu Giebel flattern sieht und mit den rothen Flügeln schlagen hört, Feuerrufe krähend. Feuer, womit Jarba die noch im Rohbau begriffene Stadt Karthago angesteckt, wie Araspe athemlos melden kommt, der edelste aller Leibmameluken von brandstifterischen Mohrenkönigen. Ihm gesellt sich der zurückkeuchende Osmida Feuer läutend mit allen Glocken, wie

---

1) A trionfar mi chiama
Un bel desio d' onore;
E già sopra il mio core
Comincio a trionfar.

Con generosa brama,
Fra i rischi e le ruine,
Di nuovi allori il crine
Io volo a circondar.

2) Che costava a quel crudele
L' ascoltar le mie querele,
E donar a tanto affanno
Qualche tenero sospir?

3) A ubbidirti io volo.

Berliner Feuerspritzen. Didone hat kein Ohr für Osmida's: „es brennt ringsum“ — (arde d' intorno). Brennt doch ihr Inneres in weit heftigeren Flammen, als Stadt und Palast. — Wenns doch so wäre! Niemand aber glaubt ihr's, und Jeder denkt, es sey blinder Feuerlärm, Theaterfeuer, wie der Palastbrand eben auch. Sie hatte von Anfang herein mit zu viel kleinen, zierlichen, koketten Blasebälglein Enea's Herz in Brand zu erhalten sich beeifert, um eine ernste Feuersgefahr ihres Herzens befürchten zu lassen. „Ringsum brennts“ — keucht Osmida. Sie aber lechzt nach einem Bescheid von Enea: „Ich weiss schon — von Enea melde! — Was hast du von ihm erlangt?“ Osmida dringt auf Flucht. Enea segle schon dahin auf hoher See. Eiligst hinterdrein! — ruft Didone, umwallt aussen und innen von prasselnden Flammen:

Raff' auf in Eile
Mannschaften, Schiffe, Waffen;
Hol' ein den Ungetreuen,
Zerreiss die Segel ihm, versenk die Schiffe.
Schaff' mir herbei in Ketten,
In Ketten den Verräther.
Wenn lebend nicht, bring todt ihn mir, nur bring ihn![1])

Die kurze Scene wäre von bewältigender Bühnenwirkung, hätten die vorhergegangenen Scenen Funken gesprüht, die einen solchen Katastrophenbrand erwarten lassen. So aber fallen uns dabei nur die netten, schmucken Blasebälglein ein, mit güldenen Näglein beschlagen, und fachend Enea's Herz wie mit Zephyrflügeln. Die kurzen Katastrophenscenen folgen in stürmender Hast, Schlag auf Schlag. Unstreitig ein Fortschritt an theatralischer Bewegung, im Vergleich mit den Katastrophen der Didotragödien. Die Königsburg, die ganze Stadt ein brennender Scheiterhaufen — wie mag dagegen der Rogus aufkommen, den Virgil's Dido behufs ihrer Selbstverbrennung rüsten lässt, und nach ihr die Scheiter-

1) — aduna insieme
Armi, navi, guerrieri!
Raggiungi l' infedele,
Lacera i lini suoi, sommergi i legni;
Portami fra catene
Quel traditore avvinto;
E se vivo non puoi, portalo estinto.

haufen der Cintio- und Dolce-Didonen? Welche Dido aber die tragisch rührendere, herzergreifendere ist; welche die poetischere Dido ist: Jene, die in hehrer Todesmajestät, wie Cygnus auf den Trümmern eines Weltbrandes, in den Flammen ihrer schicksalsmächtigen Liebesleidenschaft verscheidet — Virgil's Dido, und die der italienischen Tragiker, oder die des grössten melodramatischen Meisters? diese brennende Frage kann nur Der zu Gunsten unserer Didone entscheiden, welcher den wilden Verzweiflungsausruf, womit sich Didone zuletzt in die Flammen des zusammenkrachenden Palastes stürzt, für das letzte Wort eines tragischen Dido-Todes hält und bewundert.[1]) Ein Verzweiflungssprung ins Feuer, nachdem sie von Jarba den Tod erfleht, ihn verfluchend und verabscheuend, als er mitten in der von ihm, dem Mordbrenner, angezündeten Stadt sie aufforderte, an seiner Brandfackel die Hochzeitfackel anzubrennen und ihn zu heirathen. Ein Verzweiflungssprung in den brennenden Schutthaufen, zu welchem Jarba, aus Bosheit über den letztgültigen Korb, ihre Stadt von seinen Soldaten vollends hatte einäschern lassen, unbekümmert um Scipio, den zweiten Afrikaner, der im Mutterleibe schreit: „Wo bleib' ich?" Ein Verzweiflungssprung in das Feuergrab ihres Reiches, nachdem sie den Enea, nachdem sie ihre Schwester Selene, die sich ihr als ihre Nebenbuhlerin entdeckte, jetzt, in dieser Situation! — nachdem sie Enea, Selene und schliesslich noch die Götter verfluchte, auf die sie der frommgewordene Osmida verwiesen[2]); so dass Osmida entsetzt davon läuft, rufend:

> Ich schaudere ob der Verruchtheit, und
> Verlasse sie![3]) . . .

---

1) Precipiti Cartago,
Arda la reggia, e sia
Il cenere di lei la tomba mia.

Karthago breche nieder,
Zerschmelz' in Gluth die Veste, —
Find' ich mein Grab nur in dem Aschenreste.

2) Osm. Ah pensa a te; non irritar gli Dei.
Did. Che Dei? Son uomi vani
Son chimere sognate, o ingiusti sono.

3) Gelo a tanta impietade e l' abbandono.

Als Beitrag zu dem Titel des Stücks: „Die verlassene Dido", Didone abbandonata, doppelt verlassene Dido!

Gleichzeitig — so schreibt die Theateranweisung vor — wälzt das Meer Sturzwellen an die Stadt. Dichte Wolken ballen sich unter den Klängen einer geräuschvollen Sinfouie.[1]) Wasser und Feuer in streitendem Wuthkampfe. Naturaufruhr, wilde Blitze, brüllender Donner, Schaumgespritze etc. Zuletzt behält das Wasserelement Oberwasser. Der Himmel heitert sich auf; die schauerliche Sinfonie geht in eine heitere über, und aus den beruhigten Wogen erhebt sich Nettuno's strahlender Meerpalast, in dessen Mitte der Meergott selbst sichtbar wird, thronend auf einer von Seeungeheuern gezogenen und von Nereiden, Sirenen und Tritonen umschwommenen Seemuschel. Nettuno, auf seinen Dreizack gestützt, spricht die „Licenza"[2]), im feierlichen Styl eines Oberhofceremonienmeisters: „Er hatte geglaubt, sich mit Vulcan in einen Wettstreit zur Belustigung der höchsten Zuschauer einlassen zu müssen.[3]) Wenn der Feuergott die allerhöchsten Befehle mittelst eherner Rohre (Kanonen) ausrichte, so trage er, der Gott der Gewässer und Wasserspritzen, die kaiserlichen Gesetze an die fernsten Gestade" u. s. w.

Nettuno's sämmtliche Gewässer vermögen aber das Melodrama nicht rein zu waschen von Didone's Verzweiflungssprung ins Feuer. Verträgt sich ein solcher Ausgang mit dem poetischen Läuterungszwecke des Drama's? Der alte Gravina, unseres jugendlichen Didodichters ehrwürdiger Lehrer, erhebt sich, wie Dante's Farinata aus der Feuergruft, mit dem Oberleibe aus dem Grabe seiner aristotelischen Poetik, bedenklich ob einer solchen Katharsis mit dem Kopfe schüttelnd, und inbetracht des unzweifelhaften Genies seines Zöglings, ernstlich erwägend: ob nicht die Kunstgattung, das Genre, die Schuld trage; ob dem Melodrama, als besonderer Kunstform des Drama's, überhaupt eine poetische Berechtigung dürfe zugestanden werden; ob Aristoteles nicht die Gattung schlechthin verurtheilen und verwerfen würde? Nicht zu voreilig geurtheilt, ehrwürdiger Schatten! Lege dem Melodrama

---

1) Secondato dal tumulto di strepitosa sinfonica.

2) Abschied von den allerhöchsten Herrschaften in der Hofloge. — 3) Far spettacolo a voi.

nicht die noch jugendliche Unreife deines für sein Fach mit so glänzenden Dichtergaben ausgestatteten Schülers zur Last. Gedenke des spätern, aber grausamen Gerichtes, das dein Landsmann, Antonio Bozzarini, über diese, im 18. Jahrh. bewunderte Didone, in einer im 19. Jahrh. erschienenen, an 200 Seiten langen Abhandlung[1]) gehalten, worin, wie in einer eisernen Schwinge, Didone's Asche nachträglich gesiebt und in alle vier Winde zerstiebt und verweht wird: unbarmherziger als wahrheitseifrig, und mit mehr Chicane als logischer Bündigkeit, weil eben hauptsächlich der Mangel an dieser Bündigkeit und verstandesmässigen Entwickelung der Handlung darin aufgemutzt wird; als ob der Gang eines Drama's den wirklichen Hergang des geschichtlichen Factums aufs Haar decken müsste. Darum verfalle, ehrwürdiger Dramaturg! dein bekümmerter Schatten nicht in den entgegengesetzten Fehler, und wolle nicht aus Liebeseifer für deinen berühmten Schüler über das Melodrama als Kunstgattung den Stab brechen. Ducke nur wieder hinab unter den Sargdeckel deiner Raggione Poetica, deiner einst so hochgehaltenen Poetik, und strecke sänftiglich die alten Knochen aus, und warte die Zergliederung eines der gefeiertsten Melodramen aus den reifen Jahren deines geliebten Busenjüngers, des Schoossdichters seines Jahrhunderts, ruhig ab: wir meinen die Zergliederung seines berühmten Melodrama's:

Temistocle.

Den grossen Flüchtling finden wir im Palast des Perserkönigs Serse[2]), des Erbfeindes seines Vaterlands, ein Asyl suchen gegen die Verfolgungen des atheniensischen Blutgerichts. Der grosse Flüchtling ist aber ein ebenso grosser Patriot, der in dem goldenen Salon des Erbfeindes sich von derselben Liebe zum Vaterlande beseelt und erfüllt zeigt, die das gewaltige Perserreich in seinen Grundvesten erschütterte. Temistocle's Sohn, Neocle, der den Vater begleitet, stellt ihm das Ungemässe und Unverträgliche einer solchen Liebestreue für das undankbare Vaterland mit seiner Lage vor. Temistocle erwidert:

1) Lettere sopra la Didone abbandonata. Pad. 1816. 8. — 2) Artaxerxes Longimanus.



— Der Undankbare — und
Genug giebt's deren — mag der Wohlthat Bürde
In dem Wohlthäter hassen; dieser liebt
Jedoch in ihm, der ihn verfolgt, das Gute,
Das er an ihm gethan.
Verschieden drum in unsern Trieben,
Hasst mich mein Land, und ich, ich muss es lieben.[1])

Dann giebt Neocle seinem Vater die Gefahr zu bedenken, welcher er sich hier im Palaste seines Todfeindes aussetze, und beschwört ihn, einen andern Zufluchtsort zu suchen. Temistocle hört Schritte nahen, heisst den Sohn zur Seite treten und ihn erwarten. „Geh, schweig und hoffe." Neocle geht — aber schweigen, ohne seine Hoffnungslosigkeit in einer Abgangsarie Worte zu geben, das geht nicht.

Wer naht nun? Aspasia, die Tochter des Temistocle, der

---

1) Odia l' ingrato
(E assai ve n' ha) del benefizio il peso
Nel suo benefattor; ma l' altro in lui
Ama all' incontro i benefizi sui:
Perciò diversi siamo,
Quindi m' odia la patria, e quindi io l' amo.

Diesen Zug hat Schiller in seinem Entwurf: „Themistokles" beibehalten. (S. Schiller's dramatische Entwürfe zum erstenmal veröffentlicht durch Schiller's Tochter Emilie Freifrau von Gleichen Russwurm. Stuttg. 1867. S. 25. m. „Die Griechen verachten ihn (Themistokles), und er liebt sie mit heftiger Sehnsucht." Doch hätte unser grosser Tragiker das durchgängig Beharrliche und undramatisch Starre in der Vaterlandsliebe von Metastasio's Temistocle dadurch vermieden, dass, laut Angabe seines Entwurfs, sein Themistokles die Persische Flotte gegen seine Mitbürger anzuführen, „dem grossen König versprochen, als er auf seiner Flucht bei diesem eine gütige Aufnahme fand und gegen seine undankbaren Landsleute Rache brütete. Aber unterdessen ist ihm ein anderer Sinn gekommen; er kann es nicht über sich gewinnen, für die Barbaren und gegen sein Vaterland zu fechten" u. s. w. In solchem Pathos arbeitet ein ganz anderes Ferment zu tragischen Katastrophen, als in dem von Anbeginn unerschütterlichen Patriotismus, auf welchen Metastasio's Temistocle, wie eine Statue auf ihrem Marmorsockel, im Palaste des Königs Serse dasteht und unbeweglich ruht. Vor allen anderen Nachlass-Entwürfen Schiller's wünschten wir den Themistokles-Entwurf ausgeführt, dessen doch so dürftige Umrisslinien gleichwohl eine im Aeschyleischen Geiste concipirte Tragödie ahnen lassen).

sie hier am wenigsten vermuthet. Da sie, wie er glaubt, und wir bald erfahren, bei der Ueberfahrt von Athen nach Argos, in den Wellen des Meeres ihren Tod gefunden. Temistocle steht abseits, und erkennt die Tochter noch nicht, die den Sebaste, Vertrauten des Königs Serse, fragt, ob der gegen Temistocle erlassene Befehl wirklich verkündet worden. Sebaste bejaht die Frage: Wer den Temistocle lebend oder todt überliefert, erhält vom König eine grosse Belohnung. Temistocle tritt vor, fragt den Sebaste, wo er den König sprechen könne. Sebaste fertigt ihn barsch ab und eilt zum König. Jetzt erkennen sich Vater und Tochter. Temistocle erfährt von Aspasia, dass sie ein persisches Schiff aus den Fluthen gerettet, und als Gefangene nach Susa gebracht, wo sie Prinzessin Rossane, die Geliebte des Königs, unter ihre Frauen aufnahm. Wie vorhin Neocle beschwört jetzt auch Aspasia ihren Vater, diesen Ort zu meiden. Temistocle ist entschlossen, sich dem Könige vorzustellen.

Rossane, persische Prinzessin, Geliebte des Königs — ein Melodrama wäre nicht das, was es ist, wenn diese Rossane nicht die episodische Heldin einer neben Temistocle's Geschick einhergehenden Liebesverwickelung abgäbe. Danken wir es dem gewitzigten Genius des Metastasio, dass sein Temistocle in diese Liebesintrigue nicht mitverwickelt ist, wie der Temistocle seines Vorgängers, Apostolo Zeno, welcher in einem Liebesverhältniss mit Prinzessin Palmide, des Königs Tochter, verstrickt, einen Nebenbuhler in Cambise, dem Günstling des Königs Artaserse, findet, dessen Ränke den grossen Befreier nicht blos Griechenlands, sondern der Civilisation selbst, bei Zeno weidlich schwitzen machen. Danken wir Gott, dass der Vollender des Melodrama's den beiläufigen Liebeshandel unter Rossane, Serse und Temistocle's Tochter, Aspasia, abmachen lässt, und dass der politische Stammvater der Hellenen und der europäischen Cultur, dass Temistocles bei dieser Liebschaft aus dem Spiele bleibt bis zuletzt, wo er als Vater doch ein Wörtchen mitsprechen muss.

Den Verdacht der Rossane, dass ihr Aspasia das Herz des Königs Serse entwende, weist diese mit der Versicherung zurück: ihr Herz sey anderweitig bereits vergeben. An Wen? Erfahren wir durch Sebaste, der die Ankunft des atheniensi-

schen Redners und Gesandten, Lisimaco, der Prinzessin Rossane meldet, welcher vom König die Auslieferung des Temistocle fordern komme. Als Aspasia den Namen Lisimaco hört, ruft sie aparte:

Ihr ewigen Götter, das ist ja mein Schatz![1])

Gravina, der im Sarge seiner Raggion poetica aufmerksam zuhört, zuckt hier ein wenig, nimmt aber gleich wieder seine aufmerkende Haltung an, mit dem stillen Wunsche: Metastasio möchte auch dieses Motiv dem Apostolo Zeno als dessen Erfindung überlassen haben, da es im Grunde wenig verschlägt, ob Athens Gesandter Clearco, wie bei Zeno, oder, wie bei Metastasio, Lisimaco heisst, und ob jener Temistocle's Tochter Eraclea, Metastasio aber Aspasia nennt. Die Situation und Charaktere, die der Gleichlaut der Verhältnisse bedingt, bleiben ja doch dieselben.

Serse, im prächtigen Audienzsaale, hoch zu Throne, lässt den Lisimaco kommen und fragt den Sebaste, ob der Temistocle noch immer nicht eingebracht sey. Temistocle und Neocle, hören dies, unbemerkt unter den Anwesenden, mit an. Temistocle beruhigt den um seinen Vater sich ängstigenden Sohn. Lisimaco erscheint und verlangt im Namen Athens die Auslieferung des Temistocle. Seine Forderung durchflechten die Aparte's von Neocle und Temistocle. Neocle ruft: O falscher Freund! Temistocle: O treugesinnter Bürger![2]) Diese monumentale Vaterlandsliebe von vornherein, welcher dramatischen Entwickelung, welcher Schicksalswendung, welcher Conflicte wäre sie fähig? Wie lässt sich überhaupt, könnte man fragen, ein so grossartiger, das Auslieferungsverlangen vor sich selbst rechtfertigender, ja preisender Patriotismus mit der Flucht des Temistocle und seinem Schutzgesuche beim Erbfeinde seines Landes und gegen dasselbe vereinigen? Müsste ein Patriot von solchem Vaterlandscultus sich nicht selbst ausliefern, und mit Freuden lieber verurtheilt von seinen Mitbürgern sterben, als eine Zuflucht gegen ihren Spruch bei dem Todfeinde ihrer Freiheit suchen?

---

1) Eterni Dei, Quest' è il mio ben!

2) O cittadino fedele!

König Serse kann mit Recht dem Gesandten Athens die Frage entgegenhalten:

> Was kümmert mich
> Die Ruhe von Athen? Muss ich denn eures
> Befehls Vollstrecker seyn? [1])

Einem Patrioten Quand même, wie unserem Temistocle, muss dagegen an Athens Ruhe Alles gelegen seyn, und sein höchster Ruhm und seine erhabenste Pflicht darin bestehen: sein Leben für diese Ruhe zu opfern. Ausserdem — meint der Perser ganz treffend — müsste er den Temistocle erst haben, um ihn auszuliefern. Und so ohne Weiteres ausliefern? Für nichts und wieder nichts? Da war er doch, er, Artaserse, in Zeno's Temistocle weit besser dran, wo ihm Athens Abgesandter Clearco, doch wenigstens verschiedene Inseln für die Auslieferung anbot.

Kein Wunder, wenn Serse den Lisimaco kurz und barsch abfertigt mit einem: „Nun kann Er gehen!“[2]) Der König schärft dem Sebaste noch einmal die Herbeischaffung des Temistocle ein, wieder mit Aparte's von Neocle und Temistocle durchschlungen. Nun aber bricht dieser vor:

> Serse, du suchst
> Temistocle?

Man erwartet: „Hier bin ich!“ oder „hier ist er!“ Temistocle glaubt aber, der Spannung zu Liebe, das „son io“ noch ein wenig hinhalten zu müssen. Schön und würdig ist die darauf folgende Ansprache des Temistocle.[3]) Gravina lauscht durch den gelüfteten Sargdeckel. Indessen könnten doch unser Wohlgefallen Aeusserungen beirren, wie die z. B.

> Die Hoffnung meinen
> Vertheidiger in dir zu finden, führt mich her.[4]) —

---

1) — A me che importa
Il riposo d' Atene? Esser degg' io
De' vostri cenni esecutor?

2) Partir già puoi. — 3) II. Sc. 9.

4) — la speme
D' averti difensore a te lo guida.

Vertheidiger — wider Wen? Doch nur wider Athen, sein über Alles geliebtes Vaterland:

Entflammt dein Herz
Des Ruhmes Gluth, eröffn' ich dir ein Feld,
Das deiner Tugend werth. Besieg dich selbst!
Reich deine Rechte dem verfolgten Feind.
. . . . Bedenke:
Nicht kann dir das Verderben
Des machtentblössten Feindes frommen,
Doch nützen eines treuen Freund's Besitz.[1])

Zweischneidige Verheissungen im Munde eines Staatsmannes, wie Temistocles, der wissen musste, in welchem Sinne und gegen Wen der Landesfeind diese angebotene Freundschaft ausbeuten würde.

Auch springt Serse vom Throne auf vor Staunen und Bewunderung[2]), vor freudigem Erstaunen, ob dem Funde, den er an Temistocle gemacht: „Komm an meine Brust!" ruft er, den Mann in den Armen haltend, mit dem er ganz Hellas in der Hand hat. Wiederholt weiht der von des Königs Edelmuth bis zu Thränen gerührte Temistocle sein „Blut, Schweiss und Leben"[3]) dem mächtigsten Beherrscher des grössten Sklavenreiches. In einem Solo spottet Temistocle der Wandelbarkeit des Glückes[4]), wie einer der va banque spielt. Der Schluss des Actes ist der Enthüllung gewidmet: dass Aspasia Temistocle's Tochter. Zuerst erfährt es Prinzessin Rossane von Aspasia selbst, die, noch unkundig des inzwischen Vorgefallenen, den Schutz der Prinzessin

1) — Se il cor t' accende
Fiamma di bella gloria, io t' apro un campo
Degno di tua virtù: vinci te stesso,
Stendi la destra al tuo nemico appresso.
. . . . e pensa
Che vana è la ruina
D' un nemico impotente, util l' acquisto
D' un amico fedel. . . .

2) M' occupa lo stupor. — 3) La mia vita, il mio sangue, i miei sudori.

4) — Io non mi fido
Del tuo favor, dell' ire tue mi rido.

zu Gunsten ihres Vaters anfleht. Rossane ist von diesem Zuwachs an Interesse für den König von Seiten der Nebenbuhlerin nichts weniger als erbaut. O mir — jammert kleinlaut ihr Aparte — die Gegnerin wird dadurch nur stärker.[1]) Inzwischen hat König Serse durch Temistocle selbst von dessen Vaterverhältniss zu Aspasia erfahren. König Serse schwebt auf dem Gipfel seiner Befriedigung im Gefühle: dass der Abgott zugleich sein Schwiegervater wird. Aspasia, von Sebaste zum König entboten, den er ihr äusserst vergnügt schildert, taumelt zur Audienz, berauscht von Seligkeit aus Vaterliebe. Rossane's Frage, warum der König die Aspasia zu sich beschieden, ist Wasser auf Sebaste's Mühle, dem nach nichts Geringerem, als dem Persischen Thron gelüstet, zu welchem Zwecke er eine politisch-melodramatische Liebesintrigue mit der Prinzessin einfädeln möchte. Er bestärkt sie daher in ihrem Verdacht, dass der König die Aspasia liebe, und versüsst ihr die Pille mit der Aussicht auf eine süsse Rache, wozu er ihr die Hand biete. Rossane meint die Rache sey süss, doch süsser noch die Liebe. Indessen als pis aller sey die blosse Rache auch nicht bitter, und will sich die Sache überlegen. Der Fisch hat den Hamen verschluckt — triumphirt Sebaste — in einem Abgangsmonolog, der in den Fischschwanz eines nautischen Gleichnisses vom „ersten Schiffer" ausläuft, ohne dessen aes triplex so viele Schätze noch unentdeckt geblieben wären. Also frisch gewagt, wie der erste Schiffer![2]) Mit dem Persischen Thron als goldener Angel schluckt ein Fisch wie Rossane mit Vergnügen auch einen Wurm wie ihn als Zukost. Von dem Allen weiss Apost. Zeno's erster Temistocles-Act nichts in seiner Einfalt, da derselbe die Familie Temistocle schon als heimisch und ansässig im Königspalast zu Susa einführt. Wie manche wirksame Ueberraschungs- und Spannungsscene hat sich Apostolo's erster Act nicht dadurch entgehen lassen! Der Fortschritts-Vorsprung, den Metastasio's erster Act vor dem des Zeno voraus hat, liegt auf der flachen Hand.

---

1) (Ahimè! la mia rival si fa più forte).

2) Ma senza quel nocchiero
Si temerario allor,
Quanti tesori ancor
Sariano ignoti!

Wie Temistocle das Ansinnen des Perserkönigs aufnehmen werde: die Oberfeldherrnstelle die ihm Serse im zweiten Act überträgt, in einem Kriegszug gegen Athen auszuführen — von dieser das ganze Stück durchziehenden, den Zuschauer in der Schwebe haltenden Spannung hat nur der Held des Melodrama's, der grosse Politiker, Staatslenker und Patriot, hat Temistocle allein nicht die entfernteste Ahnung. Ein so völliger Mangel an Combinationsfähigkeit, eine so unbegreifliche Voraussichtlosigkeit und gemüthliche Auffassung seiner Lage, steht in einem so radicalen Widerspruche, nicht blos mit dem Charakter des Mannes, der dieses historische Ereigniss vertritt; steht in einem so flagranten unausgleichbaren Widerspruch mit dem Charakter eines Politikers und Staatsmanns überhaupt, dass dieser Temistocle nur als Beispielfigur eines imaginären, zu Festlichkeitszwecken ersonnenen und aufgeputzten Patriotismus gelten kann, und keinen grössern Anspruch auf dramatische Persönlichkeit erheben darf, als etwa die Aufsatzfigur auf einem kaiserlichen Geburtstagskuchen — unter uns gesagt, als Aparte, mit der Hand vor dem Munde, damit es nicht der ehrwürdige Gravina höre, der sich darüber im Sarge seiner Raggione poetica umkehren könnte, dessen Deckel er wieder ein wenig lüftet, in Erwartung der wirklich schönen, vortrefflichen achten Scene des zweiten Actes. Er folgt den vorhergehenden Scenen mit Interesse; vernimmt mit Vergnügen, wie König Serse dem Temistocle die Städte Lampsaco und Miunte schenkt; lauscht der Ernennung des Temistocle zum Oberbefehlshaber für den Feldzug gegen Aegypten, und freut sich, der alte Dramaturg, noch als Grabesschatten über die glückliche Erfindung seines gefeierten Schülers: über diesen Kriegszug nach Aegypten, den der grosse Patriot, unbeschadet seiner Vaterlandsliebe, mit gutem Gewissen, wenngleich als Feldherr von Athens unversöhnlichem und mächtigstem Gegner, unternehmen darf. Die Besorgniss: Aegyptens Unterwerfung durch Temistocle müsse jedenfalls, infolge der vom Perserkönig dadurch erlangten Uebermacht, zum Verderben Athens ausschlagen, dieses Bedenken beschwichtigt der liebevolle aus seinem Sarge hervorlauschende Mentor mit der seinem Lehrerstolz schmeichelnden Freude, dass dem Zeno das Motiv des vorgeschobenen Feldzugs nach Aegypten entgangen, und die Erfindung dem Metastasio ausschliesslich zukomme. —

Temistocle zur Seite mir gestellt —
So unterwerf ich mir die ganze Welt![1])

Ruft siegesgewiss König Serse. Dass Athen unter „ganze Welt“ mitbegriffen ist, daran denkt Metastasio's Temistocle so wenig, dass er schon vor Kriegsbegier brennt und den Feldzug nicht erwarten kann. Serse dagegen denkt so entschieden daran, dass er den Entschluss, Athen mit Hülfe des Temistocle zu unterjochen, in Form der doppelsinnigen Erklärung dem Lisimaco zugehen lässt: Der König sey bereit, den Temistocle nach Athen zurückzuschicken. Ueber dieses neue Hinhaltungs- und Vermittelungsmotiv würde sich der alte Gravina vor Vergnügen die Hände im Sarge reiben, wenn sich solches für einen ehrwürdigen Schatten ziemte, und es die Spannung der fünften Scene zuliesse, in welcher Aspasia ihrem Geliebten, dem Lisimaco, unter den schärfsten Vorwürfen mit dem Dilemma zu Leibe geht: entweder Sie oder Athen und seine vermeinte Bürgerpflicht aufzugeben.[2]) Zudem habe er, dem Himmel sey dank, nichts bei Serse erreicht. Da erfährt Aspasia denn, der König sey geneigt, den Temistocle nach Athen zurückzuschicken. Nun bittet Aspasia den Bräutigam-Abgesandten flehentlich, den Vater zu retten, seine Flucht zu begünstigen. Lisimaco, den steifen Bürger hervorkehrend: „Ich erfülle meine Pflicht.“ „Und ich“ — versetzt Aspasia mit einer Wendung nach der Thür — „die meine.“ Lisim. „Wo eilst du hin?“ Asp. „In Serse's Arme“, dessen Thron, den er ihr bereits Scene 3 angeboten, sie seinetwegen ausgeschlagen, des Undankbaren, Fühllosen, den sie vergessen möchte.

Doch fehlt es mir selbst an Muth, zu wehren,
Dass sie hervor nicht brechen, meine Zähren.[3])

---

1) — Di soggiogare io spero
Con Temistocle al fianco il mondo intero.

2) Lisim. Contrasta in me col cittadin l' amante
Aspasia. Scordati l' uno o l' altro.
Lisim. Es kämpft in mir der Bürger mit dem Gatten.
Aspasia. Aufgeben musst du Eins von Beiden. —

3) Dovrei celarlo, ingrato;
Vorrei, ma non ho tanto
Valor che basti a truttinere il pianto.

Lisimaco hat nicht die Brust eines Felsen, um solcher Thränenfluth zu widerstehen, wohl aber die Beine eines gewissenhaften athenischen Bürgers, um der Gefahr einer Pflichtvergessenheit zu entfliehen. Mit andern Worten, er läuft vor Aspasia's Thränen davon:

O Götter, welch' Entzücken
Quillt aus bethränten Blicken!
Wer könnte dem, wer widerstehen?
Wo lebt solch ein Barbar?

Ich flieh, geliebte Schöne,
Denn wollt' ich mich nicht drücken:
Vergäss' ich wohl Athenä;
Vergäss' ich selbst mich gar.[1])

Das klingt so zärtlich-liebend, wie nur das Gezwitscher eines Racine'schen Liebespaars. Der Unterschied ist aber der, dass im Melodrama, besonders bei Metastasio, dem Geturtel und Geliebel meist ein edles Tugendmotiv, ein Pflichtenstreit zum Grunde liegt, der den schmelzenden Gefühlen eine höhere Weihe geben soll. Gelingt das nicht nach Wunsch und Absicht, so ist wieder nur die Raggione poetica schuld, die den trefflichen Dichter nicht genugsam darüber belehrte: dass ein Affect seine Weihe durch die Kraft und Schönheit seiner eigenen Natur und Berechtigung, oder durch eine Läuterungssühne empfange; dass aber ein Schwanken zwischen Pflicht und Zärtlichkeit nur die Schwächung beider Antriebe bewirke, in dem Falle besonders, wo das heroische Pflichtgefühl des Haupttugendhelden auf so schwachen Füssen steht, wie in dem Melodrama an und für sich, Metastasio's Temistocle nicht ausgenommen. Wenn nun Aspasia wirklich zu Serse hineilt, um ihm, behufs Rettung ihres Vaters, ihr Jawort zu geben:

---

1) Oh Dei, che dolce incanto
E d' un bel ciglio il pianto!
Chi mai, chi può resistere?
Quel barbaro qual è?

Io fuggo, amato bene;
Che si ti sesto accanto,
Mi scarderò d' Atene,
Mi scarderò di me.

wer mag darauf schwören, dass sie diesen Entschluss ihrer leidenschaftlichen, und nicht einer schwächlichen Liebe zu Lisimaco abgerungen? Und wer kann sich dieses Opfers, wenn es noch so gross wäre, von Herzen freuen, bei dem Gedanken: Temistocle habe die schiefe Lage, in die er sich und die Seinigen brachte, nur dem anstössigen, bei einem Politiker und Staatsmann undenkbaren Widerspruche zuzuschreiben, der zwischen seiner diensteifrigen Hingebung an den Landesfeind und seiner unbedingten Vaterlandsliebe obwaltet?

Die siebente Scene eröffnet ein prächtiges Tableau: Ein reichés von allen Seiten offenes Zelt. Darunter ein mit Trophäen geschmückter Thron. Ausblick auf eine weite Fläche, wo das persische Heer in Parade aufgestellt erscheint. König Serse, auf dem Thron sitzend, umgeben von seinem Hofstaat, ergreift den ihm auf einen silbernen Becken zugetragenen Feldherrnstab, und überreicht ihn dem Temistocle mit schöner würdevoller Ansprache:

> Nimm! Zum Heerführer meiner Truppen wähl'
> Ich dich kraft dieses Scepters. Strafe, lohne,
> Statt meiner, kämpf' und siege. Deinen Händen
> Will Persiens Ehr' und Schicksal ich verpfänden.[1])

Temistocle spricht dem König seinen unterwürfigsten Dank aus und legt ihm Dienst und Leben zu Füssen. Lisimaco, der glauben muss, Aspasia habe mittlerweile durch Verrath an seiner Liebe des Königs Sinn wieder umgewandelt, fragt Serse: Ob dies die Weise sey, den Temistocle ihm zu übergeben? Worauf der König sagt: Geschworen habe er, Temistocle nach Griechenland zu schicken, und werde Wort halten. Den Feldzug nach Aegypten könne auch ein Anderer unternehmen. Du aber, Temistocle,

> Sey Träger meines Grimms nach Griechenland.
> Verwüste, brenne nieder und zerstöre,

1) Prendi: con questo scettro arbitro e duce
Di lor ti eleggo. In vece mia punisci,
Premia, pugna, trionfa. E a te fidato
L' onor di Serse, e della Persia il fato.



Biet' Alles auf, dass unter dem Gewicht
Der Eisenketten stöhne
Corinth und Theben, Sparta und Athenä.[1])

Temistocle's Aparte schliesst Peripetie und Katastrophe in seinen Klammern ein. Das „Beiseite" lautet: (Nun bin ich verloren.)[2]) Nun erst? Kindskopf von einem Staatsmann! Ein Kind sah das kommen, gleich in der ersten Scene des ersten Actes, wo du dich an Händen und Füssen gebunden dem Todfeind deines Landes überliefertest, und mit allen Banden der Vaterlandsliebe, als Stricken, an Händen und Füssen gebunden! Ein Aparte anderer Art lässt der davonschleichende Lisimaco zurück: „O unglücklich Vaterland! O treulose Aspasia!" Aspasia trifft der Vorwurf nur halb, da sie der Ausführung des in der sechsten Scene gefassten Beschlusses: sich zur Rettung des Vaters dem Perserkönig anzubieten, durch den Vorgang in der siebenten Scene überhoben ward. Emilia Galotti würde ihr entgegenhalten: „Sündigen wollen, ist auch sündigen." Die Poetik ist noch strenger, und würde das blosse Wollen richten, wenn es zwischen der sechsten und siebenten Scene stecken blieb. Dem Allen zum Trotze ist die achte Scene schön und bewältigend. Ein Drama, das auch nur Eine schöne Scene sein nennt in fünf Acten, mische seinen Jubel ein und trete in den Bund der für die Nachwelt nicht ganz verlorenen Stücke. Die Scene darf daher noch eine Geschichte des Drama's im 19. Jahrh. schmücken:

Tem. (beiseit) Ich ein Verräther?
Serse. Was bedenkst du, Feldherr?
Tem. Steh ab von deinem Sinn, o König! Welten
Giebt's noch zu unterwerfen —
Serse. Hab ich Grächen
Nicht bezwungen, liegt mir am
Besitze nichts des weiten Erdgebietes.
Tem. Bedenk' . . .

---

1) — Va del mio sdegno
Portatore alla Grecia. Ardi, ruina,
Distruggi, abbatti, e fa che sensa il peso
Delle nostre catene
Corinto e Tebe, Sparta ed Atene.

2) Or sono perduto.

Serse. Der Feldzug ist seit lang beschlossen;
Der Widerspruch kann nur mich reizen.
Tem. Wähl'
Denn einen andern Führer.
Serse. Wesshalb?
Tem. Das Abzeichen
Der Feldherrnwürde leg' ich nieder hier
Zu deinen Füssen.
Serse. Wie?!
Tem. Du kannst nicht wollen,
Dass ich in Staub Athenä's Mauern breche. . . .
Nein, dazu kann mein Schicksal mich nicht zwingen.
Seb. (beiseit) Die Kühnheit!
Serse. Nicht Athen ist, dieses Reich
Ist jetzt dein Vaterland. Athen verfolgt
Dich; Persien beschützt, vertheidigt, schirmt dich.
Tem. Schon gut — doch in Athen bin ich geboren.
Naturtrieb ist die Liebe
Zur väterlichen Heimath. Liebt das Thier
Doch selbst die Höhl', in der es ward geworfen.
Serse. (beiseit) Ich glüh vor Zorn! — So hängt Athen dir noch
Am Herzen? Was an ihm denn liebst du?
Tem. Alles.
Der Väter Asche, die geheiligten
Gesetze, die Götter, Helden, göttergleiche,
Die Sprache, die Gebräuche,
Den Schweiss, den es mich kostet,
Den Ruhm, von dessen Widerscheine
Ich glänze — Luft, Boden, Mauern, Steine.
Serse. (Vom Thron sich erhebend)
Dankloser! Mir ins Antlitz
Rühmst du mit solchem Stolze
Gefühle, die ich schmähe? —
Tem. Ich bin —
Serse. Mein Feind,
Das bist du. Fruchtlos strebt' ich durch Wohlthaten —
Tem. Sie stehen unauslöschlich eingeprägt
In meinem Herzen. Nenn'
Mir andre deiner Feinde, und mein Blut
Bin ich bereit für dich, o König, zu vergiessen.
Doch glaubst du, mein Zerwürfniss mit Athen
Zum Schaden meines Landes auszubeuten,
So irrst du, — sterben werd' ich für sein Heil.
Serse. Nichts mehr! Bedenk' es und entschliess dich. Freund
Des Serse und Athens Vertheidiger seyn,

Verträgt sich nicht zusammen — Eins von Beiden!
Tem. Du kennst nun meine Wahl.
Serse. Erwäg' es wohl!
Von diesem Augenblicke
Hängt dein Geschick ab.
Tem. Weiss ich's doch.
Serse. Du reizest den, der dich kann glücklich machen.
Tem. Nicht zum Rebell'n.
Serse. Dein Leben dankst du mir.
Tem. Nicht meine Ehre.
Serse. Hasst dich nicht dein Land?
Tem. Ich lieb' es.
Serse. (beiseit) Welcher Schimpf! o Götter! —
Lohnst du so dem Serse?
Tem. Zu Athen ward ich
Geboren.
Serse. (beiseit) Nicht ertrag ich's länger — Fort
Mit ihm, dem Undankbaren!
Spart ihm die Zücht'gung auf. Vielleicht doch sehen
Wir diesen unbesiegten Muth noch zittern.
Tem. Wer schuldfrei, den kann keine Furcht erschüttern.
Selbst in Fesseln, Todesnöthen,
Trag' ich frei und hoch die Stirne.
Nicht der Strafer, wie er zürne,
Schreckt mich, noch sein Machtgebot.
Fehlt' ich, mag man mich nur tödten,
Will man Fehl' in Treue sehen.
Doch für ein so schön Vergehen,
Geh' mit Stolz ich in den Tod.[1])

---

1) Temistocle.
(Io traditor?)
Serse. Duce, che pensi?
Tem. Ah cambia
Cenno, mio Re. V' è tanto mondo ancora
Da soggiogar
Serse. Se della Grecia avversa
Pria l' ardir non confondo,
Nulla mi cal d' aver soggetto il mondo.
Tem. Rifletti . . .
Serse. È stabilita
Di già l' impresa; e chi s' oppon, m' irrita.
Tem. Dunque eleggi altro duce.
Serse. Come!

Tem. E vuoi ch' io divenga
Il distrutter delle paterne mura?
No, tanto non potrà la mia sventura.
Seb. (Che ardir!)
Serse. Non è più Atene, è questa reggia
La patria tua: quella t' insidia, e questa
T' accoglie, ti difende e ti sostiene.
Tem. Mi difenda chi vuol, nacqui in Atene.
E istinto di natura
L' amor del patrio nido. Amano anch' esse
Le spelonche natie le fiere istesse.
Serse. (Ah d' ira avvampo). Ah dunque Atene ancora
Ti sta nel cor! Ma che tanto ami in lei?
Tem. Tutto, Signor; le ceneri degli avi,
Le sacre leggi, i tutelari Numi,
La favella, i costumi,
Il sudor che mi costa,
Lo splendor che ne trassi,
L' aria, i tronchi, il terren, le mura, i sassi.
Serse. Ingrato! E in faccia mia
Vanti con tanto fasto
Un amor che mi oltraggia?
Tem. Io son —
Serse. Tu sei
Dunque ancor mio nemico. In van tentai
Co' benefizi miei . . .
Tem. Questi mi stanno
E a caratteri eterni,
Tutti impressi nel cor. Serse m' additi
Altri nemici sui,
Ecco il mio sangue, il verserò per lui.
Ma della patria a' danni
Se pretendi obbligar gli sdegni miei
Serse, t' inganni: io morirò per lei.
Serse. Non più; pensa e risolvi. Esser non lice
Di Serse amico, e difensor d' Atene:
Scegli qual vuoi.
Tem. Sai la mia scelta.
Serse. Avverti;
Del duo destin decide
Questo momento.
Tem. Io so pur troppo.
Serse. Irriti
Chi può farti infelice.
Tem. Ma non ribelle.

Jetzt erscheint Aspasia und bietet ihr Herz dem König an für die Freiheit ihres Vaters.[1]) Der Moment zu diesem Fussfall konnte nicht zweckmässiger gewählt seyn. „Steh auf!“ ruft ihr Serse zu mit einem Aparte: „Welcher Zauber!“ — „Lass gehorchen deinen Vater, und ich verzeihe ihm.“[2]) In dieser Scene ist der melodramatische Nothnagel, die Rossane, gegenwärtig, und kocht heimlich Gift gegen die verhasste Nebenbuhlerin. Die Stimmung hält der melodramatische Intriguant, Sebaste, für günstig, um seinen Plan zur Reife zu bringen: Sie möchte, schlägt er vor, ihre Getreuen mit seinen Genossen vereinigen. Ihm stehe das nach Aegypten beorderte Heer zu Gebote. Rossane entbietet ihn auf ihr Zimmer, wo sie das Weitere besprechen wollen, und schliesst den zweiten Act mit dem allgemeinen Dietrich des Melodrama's, mit einer Abgangsarie, die, wie gewöhnlich, die Summe sämmtlicher in der Scene verausgabten Gefühlsposten zieht: in dieser folglich die Abschlussrechnung ihres Soll und Habens von

---

Serse. Il viver tuo mi devi.
Tem. Non l' onor mio.
Serse. T' odia la Grecia.
Tem. Io l' amo.
Serse. (Che insulto, oh Dei!) questa mercede ottiene
Dunque Serse da te?
Tem. Nacqui in Atene.
Serse. (Più frenarmi non posso). Ah quell' ingrato
Togliete mi dinanzi;
Serbatelo al castigo. E pur vedremo
Forse tremar questo coraggio invitto.
Tem. Non è timor dove non è diletto!
Serberò fra' ceppi ancora
Questa fronte ognor serena:
È la colpa, e non la pena
Che può farmi impallidir.
Reo son io, convien ch' io mora,
Se la fede error s' appella;
Ma per colpa si bella
Son superbo di morir.

1) Se il genitor mi rendi
Sarà tuo questo cor.

2) Sers. Surgi (che incanto!) . . .
Fa che il padre ubbidisca, e gli perdono.

Liebe und Rache. Wie die Katze immer wieder auf die Beine, so fällt jede Scene dieser Melodramen, der Dichter mag sie werfen, wie er will, stets wieder auf die vier Pfoten ihres Abgangscouplets.

Apostolo Zeno's „Temistocle" wird in der gleichlautenden Scene von Artaserse durch den Köder der Vermählung mit dessen von Temistocle geliebten Tochter, Prinzessin Palmide, zum Feldzuge gegen Athen verlockt. Zeno's Temistocle geht aus der Versuchung als doppelter Tugendheld hervor.[1]) Gleichwohl ist

---

1) Temistocle.
Athen, Herr, ist mein Vaterland.
Artas. Liebst du Athenä noch als undankbare?
Tem. Ich bin ihr Sohn.
Artas. Aus ihrem Herzen stiess
Sie dich.
Tem. Doch hat sie meines in Besitz.
Artas. Sie will des Lebens dich berauben.
Tem. Das
Sie mir doch gab.

Artaserse kündigt ihm Freundschaft und Tochter auf, und lässt ihm die Wahl zwischen Auslieferung an die Athener oder Kriegszug gegen sie. (II. Sc. 4.)

In der nächsten Scene fragt Palmide den Temistocle, ob er sie denn weniger liebe als sein Vaterland.

Tem. Ich liebe mit der ächten Liebe dich;
Verdammlich wär' mein Lieben, wenn ich dich
Als Schuldbefleckter liebte.
Palm. Was denkst du
Nun zu beginnen?
Tem. Sterben und ein Herz
Dir, frei von Schuld, bewahren.
Wenn dies nicht Schuld schon ist, dass es dich wagt
Zu lieben.
Palm. O der Tugend!
Tem. O der Schönheit.

Tem. Signor mia patria è Atene.
Artas. Ami Atene ancor ingrata?
Tem. Io le son figlio.
Artas. Ti scacciò dal suo core.
Tem. E il mio possiede.

Metastasio's einfacher Tugendheld doppelt so viel werth, denn von allen melodramatischen Temistocle's steht ein verliebter Temistocle auf der niedrigsten Taxe des dramatischen Preistarifs. Die einfache und ausschliessliche Liebe für sein Vaterland, so unstaatsmännisch und ungeschichtlich, so allgemein, leer und verblasen sie erscheinen, und so sehr sie jeglicher nationalen und individuellen Charakterbestimmtheit ermangeln mag; diesen Beweis liefert doch das durchgängige, unbeirrte und um desswillen grossartige Pathos in Metastasio's Temistocle: dass ein solches, trotz seiner Schwäche und Kahlheit immer noch dem Läuterungszwecke des heroisch-dramatischen Affectes mehr entspricht, als das durch die Athletik des Pflichtenstreits und innern Zweikampfs der Affecte zwiespältig hadernde und daher in sich gebrochene Pathos der Franzosen-Tragik: jene schon beleuchteten „Combats du coeur", die Springpunkte der dramatischen Kunst und Wirkung in den Augen der französischen Poetik. Ihr zufolge balgen sich die dramatischen Leidenschaften im Herzen ihrer Helden, wie jene zwei Teufel im Sack des spanischen Mönches; oder sieden um die Wette wie die zwei Klösse im Topf, wovon das schwäbische Volkslied singt:

„Zwei Klösse sind in den Topf gethan,
Und einer fängt zu sieden an;
Und jeder sieht den andern an,
Wie er nur so sieden kann."

„Oh virtude!" „Oh beltade!" wie Zeno's zwei Klösse: die Palmide und der Temistocle, sich gegenseitig über ihr Sieden wundern; oder wie deren Urbilder: die in heroischer Zärtlichkeits-

---

Artas. Vuol rapirti la vita.
Tem. E a me la diede.
. . . .
Tem. T' amo col giusto (amor)
T' amerei col più vil, se reo t' amassi.
Palm. Che pensi far?
Tem. Morire, e un cor serbarti
Libero d' ogni colpa,
Se pur colpa non è, ch' egli osi amarti.
Palm. Oh virtude!
Tem. Oh beltade.

galanterie brodelnden Heldenklösse in den Kochtöpfen der tragisch-französischen Hofköche.

Gross und edel führt denn auch der dritte Act von Metastasio's Temistocle das Pathos des Helden durch die Katastrophe hinaus bis zum Schlusse. Temistocle's Selbstgespräche im Gefängniss sind obiger Entscheidungsscene im zweiten Act durchaus würdig. Und noch ergreifender wo möglich wirkt die Scene zwischen ihm und seinen herbeigerufenen Kindern, Neocle und Aspasia, denen er seinen Entschluss zu sterben ankündigt. Er verweist ihnen die Thränen mit den schönen Worten: „Weinen müsstet ihr, wenn ich nicht zu sterben wüsste.“[1]) Wie sittlich gross, wie väterlich weise, wie herzrührend durch einfache Schönheit klingt gar Temistocle's Abschied von beiden Kindern:

Hört an! Ich muss allein euch lassen,
Inmitten unsrer Feinde,
In fremdem Lande, stützelos, und nicht
Genugsam kundig noch des Unbestandes
Der menschlichen Geschicke.
Ich seh' daher voraus die Leiden, die
Bevor euch stehn. Doch seyd ihr meine Kinder.
Denkt dáran, dies genügt. — Bei jedem Anlass
Erweiset euch durch Thaten
Werth dieses Namens. Die Gefühle, die
Ausschliesslich euch beherrschen, euere
Gedanken leiten sollen, seyen: Ehre
Und Vaterland und jener Pflichtberuf,
Von Göttern euch beschieden . . .
Weicht nimmermehr den Schlägen feindlicher
Geschicke. Unertragbar Missgeschick
Ist nicht von Dauer, und ertragbar Leid
Besiegt der Widerstand. Zu schönen Thaten
Bewege Ruhm, nicht Lohn euch.
Die Schuld verabscheut, nicht die Strafe. Und
Wenn ja ihr zu unwürd'ger That vom Schicksal
Gezwungen würdet, giebt es einen Ausweg:
Ich zeig' ihn euch.[2])

---

1) Pianger dovreste,
Se io morir non sapessi. III, 3.

2) Temistocle.
Udite. Abbandonarvi io deggio

Bevor Temistocle in der letzten Scene diesen Ausweg betritt, hat erst Serse durch Rossane, die sich inzwischen in ihrem innern Kampf zwischen Rache und Liebe zu Serse für letztere entschieden, aus einem von der Prinzessin ihm überreichten Zettel mit der Namensliste der Verschworenen, zu ersehen, dass Sebaste der Anstifter des im ägyptischen Heere ausgebrochenen Aufstandes ist. Der König giebt den Zettel dem Sebaste zu lesen, der vernichtet dasteht, und stante pede gepeinigt von allen Schrecken melodramatischer Gewissensbisse.

In der neunten Scene erblicken wir den Altar mit der darüber schwebenden Opferschale, vorbereitet zum Absageschwur gegen Griechenland, den Temistocle leisten soll. Er hatte sein Erscheinen zugesagt. Mittlerweile ist König Serse aus dem gegenseitigen Gebahren von Lisimaco und Aspasia auch ihres Liebesverhältnisses inne geworden, und hat sich zu ihrem grössten Bewunderer bekehrt: des Lisimaco, der aus Bürgerpflicht seine Liebe für eine solche Schöne niederkämpft; und der Aspasia, die ihrem Herzgeliebten entsagt, und aus Liebe für ihren Vater sich entschliesst, Königin von Persien zu werden.

In solcher Stimmung findet der aus dem Gefängniss hervor-

Soli, in mezzo a' nemici,
In terreno stranier, senza i sostegni
Necessari alla vita, e delle umane
Instabili vicende
Non esperti abbastanza; onde, il preveggo,
Molto avrete a soffrir. Siete miei figli;
Rammentatelo, e basta. In ogni incontro
Mostratevi con l' opre
Degni di questo nome. I primi oggetti
Sian de vostri pensieri
L' onor, la patria, e quel dovere a cui
Vi chiameran gli Dei . . . .
Del nemico destino
Non cedete agl' insulti: ogni sventura
Insoffribil non dura,
Soffribile si vince. Vi faccia orror la colpa,
Non il cartigo. E se giammai costreti
Vi srovaste dal fato a un atto indegno,
V' è il commun d' evitarlo; io ve l' insegno.

schreitende Temistocle die bedeutungsvolle um den Altar geschaarte Gruppe, König Serse in der Mitte. Temistocle erklärt dem König, er habe zu erscheinen versprochen, jedoch nicht, um, als Zeichen seiner Abschwörung aller Gefühle und Pflichten gegen sein Vaterland, den Trank aus der Opferschale zu schlürfen. Er komme, um das Gift, das er eben aus dem Busen zieht, in die Opferschale zu werfen, und diese vor den Augen des Königs zu leeren. König Serse steht da starr von Staunen und Bewunderung.[1]) Temistocle richtet das letzte Anliegen an Lisimaco: er möchte von Athen ein Grab für seine Asche in heimathlicher Erde erbitten. Dem Könige dankt er für die empfangenen Wohlthaten. Von den Göttern erfleht er Beschützung Athens, des Königs von Persien und seines Reiches. Nun ergreift er die Schale, wirft das Gift hinein und führt sie an den Mund. Da richtet sich in dem König auch sein Grossmuthsgefühl auf, wie ein Löwe. Der Pflichtenwettstreit geht in einen erhabenen Grossmuthswettkampf über, wobei der König, wie es sich in einem Hoffestspielmelodrama von selbst versteht, den Helden des Stückes total verdunkelt: König Serse reisst ihm die Schale aus der Hand und schleudert sie fort:

„Leben sollst du, leben
Du grosser Ehrenhort der Zeit! So liebe,
Lieb' immerhin dein Vaterland,
Es ist der Liebe werth. Lieb' ich es doch
Um deinetwillen. Denn wer könnt' ein Land,
Das solchen Helden zeugte, hassen? . . .
Bewundere die unverhoffte Wirkung
Wetteifernd schöner Tugend: Am Altar,
Wo ew'gen Hass und Feindschaft Gräcien
Du schwören solltest, schwör' ich
Ihm ewigen Frieden. . . .

Tem. O grossmüth'ger König!
Welch neue Kunst erfandst du da, zu siegen?
Ist's Sterblichen erlaubt, so gross zu seyn?
O Gräcia, o Athenä, o glücksel'ges
Exil!

Aspas. O süsser Augenblick

Neocle. O Freudentag! . . .

---

1) M' occupa lo stupor.

Die O's gehen so crescendo fort in progressiver Steigerung; jedes O ein siedender Kloss, der seinen Mitkloss übersiedet. König Serse paart den Lisimaco mit Aspasia, sich selbst mit Prinzessin Rossane und bedauert nur schmerzlichst, den Sebaste nicht auch unterbringen zu können, aus Schuld des Dichters, der für ihn keine schönere Hälfte vorräthig hat. In Ermangelung einer solchen bittet der grossmüthige König den ebenso gerührten wie langweiligen Rebellen, mit seiner Gnade und Freundschaft vorlieb zu nehmen. Worauf ein allgemeines „Ah!" ausbricht, wie vorhin ein allgemeines Oh! Dieses Oh und Ah einer umfassenden Amnestie in Gestalt einer Festoper ist das A und O des von Apostolo Zeno erfundenen und von Metastasio zur höchsten Vollendung gebrachten, in tiefster Grossmuthsbewunderung ersterbenden kaiserlich königlichen Hofmelodrama's. In der „Licenza" (Abschiedsreverenz vor der Hofloge) tritt dessen Pudelkern klar zu Tage. Mit devotester Kniebeugung erklärt das Melodrama „Temistocle" Sr. kaiserlichen Majestät: Wie jener griechische Maler zu seiner Aphrodite die Schönheiten der auserlesensten Modelle zusammentrug und sie in dem Bildnisse der Göttin vereinigte:

So hofft' auch ich
Ein Bild von deiner grossen Seele zu
Entwerfen durch Verknüpfung
Der Tugenden, die einzeln und zerstreut
Ich bei den Helden fand des Alterthums.
Zu diesem Zwecke denn durchforscht' ich emsig
Roms Fasten und Athenä's,
Allein vergebens. Im Beginne gleich
Des Werks konnt' ich den Irrthum merken: unter
Roms und Athens so vielen und glorreichen
Hero'n lässt Keiner sich mit dir vergleichen.[1])

---

1) — Udii che, inteso
La Dea di Cipro a immaginar, compose
Da molte belle una bella perfetta
Greco pittor. M' assicurò, mi piaque,
Mi sedusse l' esempio. Anch' io sperai,
Le sparse raccogliendo
Virtù de' prischi eroi, di tua grand' alma
Formar l' idea nelle mie carte. I fasti

Des Pudels melodramatischer Kern offenbart sich als des Pudels wedelnder Schweifbüschel, der zugleich als Malerpinsel arbeitet,

---

Perciò d' Atene e Roma
Scorsì, ma in van. Nel cominciar dell' opra
Veggo l' error. Non so trovar fra tanti
E di Roma e d' Atene illustri figli
Virtù finor che a tue virtù somigli.

In der „letzten Scene", von Apostolo Zeno's Temistocle sucht dieser den Artaserse durch Argumente von der Unzweckmässigkeit seiner Wahl zum Oberfeldherrn zu überzeugen. Darüber wird König Artaserse „wüthend" (furioso), und wäscht dem Temistocle den Kopf aus dramaturgischen Gründen, weil dieser, unbekümmert um die „letzte Scene", noch immer auf dem alten Fleck steht, und ihn nöthigt, das Stück von vorne anzufangen. Temistocle entgegnet offenherzig:

„Das ist ja eben meine Schuld und Elend"
„Questa è la colpa e la miseria mia."

Und es hänge ganz vom König ab, mit ihm und dem Stück ein Ende zu machen:

„Auf, Artaserse, strafe
Den Frevler, lass mich tödten, dann ist's aus."
„Via, punisci Artaserse,
Questo reo, questo ingrato; e fa ch' io mora."

Da wirft Artaserse die Maske des Griechenfeindes plötzlich ab, und kommt als eingefleischter Griechenfreund zum Vorschein, was er im Grunde des Herzens das ganze Stück hindurch gewesen. Nur aus Verstellung habe er die entgegengesetzte Rolle gespielt, um dem Temistocle auf den Zahn zu fühlen:

„Ich fürchtete, aus Feigheit möchtest du
Dich meinem Wunsche fügen." ...
„Temei la tua viltà, quand' io la chiesi."

„Ich liebe deinen Muth, und lieb' Athen auch,
Weil dir es theuer, und lieb' in ihm den Freund."
„Amo la tua costanza; amo anche Atene
Perchè t' è cara, e la dichiaro amica."

Und schenkt ihm die Städte Lampsaco und Magnesia. Darauf folgt die arithmetische Reihe der Ohs und Ahs. Prinzessin Palmide, Temistocle's Geliebte, ruft in Klammern (O gioja! O Freude!), Temistocle's Tochter Ernelea dessgleichen (O sorte! O Glück!) und ihr Geliebter, Athens Gesandter, Clearco, sein Evviva dem König, „der grösser als sein Thron"

aber im Wetteifer mit **Zeuxis**, vergebens bemüht, ein vollkommenes, sämmtliche Heroentugenden des Alterthums in sich vereinigendes Ideal zu schaffen, das dem kaiserlichen Vorbilde nur im entferntesten zu gleichen sich schmeicheln durfte.[1])

Bei so bewandten Sachen wozu noch mehr Melodramen als Pinselstriche zu einem Fürstenideale zusammentragen, das dem unerschwingbaren Vorbilde in der kaiserlichen Hofloge nicht ans Knie reicht? Ausserdem kennt nun der Leser die Holzform der melodramatischen Kunstwerke aus den vorgeführten Textdichtungen des Zeno und Metastasio hinlänglich und zur Genüge. Die Holzform bleibt immer dieselbe, wie verschieden auch der Gypsbrei der hineingegossenen Fabel scheinen mag. Es kann uns wenig fördern, die Verwickelung und Auflösung der gerühmten **Olimpiade**[2]) z. B. auf die kritische Kapelle zu bringen, deren Fabel und Vorgeschichte an abenteuerlicher Complicirtheit mit der Findlings-Pastorale des 17. Jahrh. wetteifert und die sonach, verglichen mit den beiden von uns zergliederten Melodramen des Metastasio, auch noch gegen eine wesentliche Eigenschaft des

(O Re maggior del trono). Und nun erfolgt auch die Abpaarung: König Artaserse vermählt seine Tochter, Prinzessin Palmide, mit Temistocle. Sein auf den Pfropfen gesetzter Nebenbuhler, Cambise, ist auf den Schmerzensruf in Klammern angewiesen („Mein Pech in der Liebe!" Amor mio sventurato!) **Artaserse** jauchzt: „Nun bin ich vergnügt", „Or son lieto." **Palmide**: „Und ich befriedigt", „Io contenta." „Und ich" — setzt **Temistocle** dem Climax die Spitze auf — „Und ich glückselig!" „Ed io beato." Den Clearco heisst Artaserse ruhig heimkehren. Clearco steht am Anfang seiner Mission. Temistocle hat Magnesia bekommen und Clearco wird abgeführt: das ist das Endresultat.

1) Apostolo Zeno lässt König Artaserse allerhöchst selbst die Reverenz vor der kaiserlichen Hofloge machen mit den Schlussworten:

„Da sieht man recht, wie auf Augustus
Nichts schöner reimt als wie der Titel: Justus."

„Or vegga ognun che un Regnator Augusto,
Più che grande e temuto, amo d' esser giusto."

Noch deutlicher sieht man aus beiden Reverenzen den Fortschritt, den die Licenza — poetica — des Metastasio gegen die des Zeno im rivalisirenden Wedeln gethan, und in der Zeuxis-Malerei mit dem Pinselscheif des Pudels.

2) Gespielt 1733 mit der Musik von Caldara.

musikalischen Drama's, gegen die Einfachheit der Handlung, verstösst. Wenn die „Olimpiade“ über alle andern Melodramen des Metastasio wegen der hinreissenden Gewalt der Herzenssprache erhoben wird [1]), welche sich namentlich in der Scene kundgeben soll [2]), wo Megacle von seiner darüber verzweifelnden Geliebten, Aristea, für immer Abschied nimmt, um sie seinem Freunde Licida, der die Aristea gleichfalls liebt, aus dankbarer Grossmuth zu überlassen, weil Licida früher einmal dem Megacle das Leben gerettet: werden wir uns nicht fragen müssen, ob eine aus Freundschaftsgrossmuth, zu Gunsten seines Lebensretters, beschlossene Aufopferung der geliebten, mit ganzer Seelenfülle geliebten Braut, ob eine solche Aufopferung psychologisch möglich, psychologisch wahr und natürlich sey? Ob ein solches Aufgeben und Ueberlassen einer Herzgeliebten nicht eine Todsünde gegen die poetischste aller Leidenschaften sey; ja gegen die Poesie der Leidenschaft als solcher, der Leidenschaft für das göttlich Beseligende einer vollkommenen Herzensharmonie, die zugleich die höchste Seelenläuterung, die verklärendste Seelenheiligung? Muss ein solches Freundschaftsopfer aus Grossmuth nicht das Freundschaftsmotiv selber verdächtigen, das nur dann die Entsagung berechtigt, wenn die Selbstentäusserung eine einseitige ist; wenn der Entsagende eine unerwiderte Liebe aufopfert und daran zu Grunde geht. Nicht aber umgekehrt: eine Geliebte preisgiebt, der die Ueberlassung das Herz bricht, die Ueberlassung an einen Ungeliebten, ihr Gleichgültigen und daher Verabscheuten, ja Verabscheuungswürdigen, da er ein solches Opfer sich gefallen lässt. Ein Conflict zwischen Freundschaft und Liebe auf Kosten und mit Vernichtung der letztern legt die Axt auch an die Wurzel der Freundschaft, und verstösst somit doppelt gegen das poetisch-Sittliche, gegen die Ethik des Drama's. Weit entfernt bewundernswerth zu seyn, muss ein derartiges Katastrophenmotiv über das Grossmuthspathos noch entschiedener, als jedes andere Bedenken, den Stab brechen. Von den widerstrebenden Empfindungen

1) „L'Olympiade me paraît supérieure à toutes les pièces de Metastase, par l'éloquence du coeur.“ — 2) Act III. Sc. IX. „La scène entre Mégaclès et Aristée, où le premier — se sacrifie lui-mème, et elle avec lui à l'amitié, est déchirante.“ Sismondi a. a. O. p. 529.



die eine solche Psychologie der Conflicte in uns erregt, befreit doch mindestens der obligate glückliche Ausgang, der hier den Nebenbuhler und Freund, den Licida, schliesslich als den verschollenen Bruder der Aristea ausweist.

Oder sollte es unsere Einsicht in die Compositionsweise des Metastasio erweitern können, wenn wir noch in anderen seiner Melodramen die Monotonie der Verwicklungen nachweisen; den müssigen Häufungen von Verräthereien, im Alessandro[1]) z. B., nachspüren; die Verschwörungen, deren abgerissene Fäden immer wieder aufgenommen werden, verfolgen; wenn wir die wiederholte Gefangennehmung des Antigono im Melodrama gleichen Namens[2]) beleuchten, und dessen, damit schritthaltend, sich wiederholende Befreiung durch seinen grossmüthigen Sohn, Demetrio, welcher an Stelle seines Vaters sich als Gefangener anbietet, zur Verantwortung ziehen wollten? Die vereitelten Selbstmorde ungerechnet, die bis zur Lächerlichkeit sich in dem Antigono häufen. Den Entsagungs- und Grossmuthscharakteren noch weiter nachgehen, das hiesse ihren Schematismus mit sich selber multipliciren. Wir glauben die Verstösse gegen Composition, Planführuug, Oekonomie und Technik in diesen Melodramen, und nicht blos Verstösse gegen die dramatische Technik im Allgemeinen, nein, gegen die Gesetze des musikalischen Drama's im Besondern, durch die Analyse von zweien dieser Stücke thatsächlich dargelegt, und unser Bedenken gegen die Kunstwürdigkeit des Genre's selbst gerechtfertigt zu haben. Metastasio darf immerhin als der grösste im historisch-heroischen Melodrama gepriesen werden, ohne dass seine Meisterschaft dem Genre selbst den Stempel der Kunstweihe aufzuprägen vermöchte. Das Eigenthümliche dieser Meisterschaft formulirt ein deutscher Beurtheiler aus dem letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhundertes folgendermaassen: „Sein (Metastasio's) vornehmstes Verdienst besteht in der Verbesserung des Styls, in der correcteren, edlern und belebtern Sprache, und in einem gewissen lyrischen Geiste, worin er seine Vorgänger weit übertraf.“ So weit unterschreiben wir das Urtheil; nicht aber den Nachsatz: „Es besteht ferner in der richtigen Einsicht in das Wesen der

1) Alessandro nell' Indie, aufgeführt 1729, Musik von Vinci (s. oben S. 196). — 2) Dargestellt 1744, Musik von Hasse.

Oper als musikalische Dichtungsart, und in einer dieser Einsicht angemessenen Behandlung."[1]) Darin eben weicht unsere Auffassung von dem zunftgemässen Urtheil sämmtlicher uns bekannten Metastasio-Kritiker ab: dass wir dem „Vollender“ des historisch-heroischen Melodrama's die richtige Einsicht in das Wesen der Oper als musikalische Dichtungsart in dem Maasse absprechen müssen, als er seine ausgezeichneten Gaben an die Vollendung eines Genre's setzte, das dem Wesen der Oper als musikalischer Dichtungsart eher zu widersprechen scheint, als dass es ihren kunstgemässen idealen Ausdruck darstellen sollte. Das Melodrama des Zeno und Metastasio hat unseres Erachtens, wie schon bemerkt, für die Geschichte des Singdrama's nur den Werth einer Vorstudie zu der historischen Oper, über deren Kunstgültigkeit die Acten auch noch nicht geschlossen sind.

Desshalb wird aber die culturgeschichtliche und literar-historische Bedeutung des von Zeno geschaffenen, und von Metastasio ausgebildeten geschichtlichen Singdrama's nicht verringert. Auch hat der Denkende, die Schicksale des Drama's durch alle Zeiten- und Völkerwandlungen mit Aufmerksamkeit verfolgende Leser sicherlich jenes in unserer Einleitung angedeutete höfische Moment auf dem geschichtlichen Entwickelungsgange des Drama's im Auge behalten und durch alle Phasen begleitet. Allenthalben wird er dessen anscheinend fördernde, wohl gar schöpferische, im Grund und Wesen aber den Zweck, die poetische Tendenz und den kathartischen Geist des Drama's gefährdende, ja schliesslich die Bestimmung desselben völlig verkehrende und vernichtende Einwirkung durchgefühlt und erwogen haben. Als scheinbar anregendes, gönnerschaftlich pflegendes, in Wahrheit zersetzendes Ferment hat sich jener Hofgeist am demokratischen Staatsdrama der Griechen erwiesen, welches, hervorgewachsen aus dem Volke und als Volksblüthe in Athen zur höchsten Kunstschönheit gediehen, von den kleinen und grossen Tyrannen und deren Höfen in Sicilien, in Thessalien, in Macedonien und später von den Diadochen in Aegypten und Asien, seiner Aufgabe und Mission gänzlich entfremdet, und aus einem volkssittlichen, poetisch-päda-

---

1) Nachträge zu Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste. Leipzig 1794. Bd. III. 1 St. S. 144.

gogischen Staatsinstitute zu einer blossen Fürstenergötzung und einem Zeitvertreib der Höfe entsittlicht und entwürdigt ward. Da jedoch andererseits die Geschichte des Drama's mit der Geschichte der Staaten und Völker eng verflochten, und die mit der politischen Freiheit zugleich gesunkene dramatische Kunst eben nur durch fürstliche Pflege hinzufristen war: so ist diese, einem geschichtlichen Gesetze gemäss, als ein Durchgangsmoment zu beachten auf dem Wege zum Ziele einer mit der Völkerentwickelung Schritt haltenden Befreiung des Drama's von seinem verderblichsten Feinde: dem Hofgeist und Hofschranzenthum, diesem Völkeraussaugungsapparate, dessen Saugrüssel und Fresszangen die stehenden Heere und das servile vom Geiste Christi abgefallene Pfaffenthum. Worin sollte nun die Aufgabe des treuesten, des wärmsten Anwaltes der Völker, die Aufgabe des wahren, dem Herzen wie dem Geiste nach, mit dem Völkerbedürfnisse und Drange nach befreiender Bildung und Erkenntniss innig verwachsenen Dichters, worin anders könnte diese Aufgabe bestehen, als in dem kühn und unerschrocken, ebenso furchtlos wie weltklug geführten Kampfe gegen jenen Todfeind des Völkerlebens, wie aller aus dem Volksgeist, als der einzig befruchtend-lautern und nachhaltigen Veredelungsquelle, hervorbrechenden Dichtkunst? Derjenigen Dichtkunst vor Allem, welche, wie die dramatische, jenen grossen in der Völkergeschichte arbeitenden Befreiungsdrang zum hellen Gewissensspiegel der Machthaber schmelzt und läutert.

Von der Beschaffenheit und dem Gebrauche dieses Spiegels wird es mithin abhängen, ob der dramatische Dichter den grossen Befreiungskampf als Gottesstreiter besteht, zu Nutz und Frommen der Erfüllung seiner Kunstmission und als Held seiner Kunstidee; oder ob der Dichter, anstatt den Feind auf seinem eigenen Boden zu vernichten, selbst zum Hofschranzen entartet, und den furchtbaren Fürstenspiegel nicht als Medusenschild den grossen Verbrechern an der Völkercultur und Freiheit, an den höchsten Menschheitsidealen, entgegenhält, sondern als schmeichelnden Schönspiegel der sündenalten, mit Blanc d'Espagne von zerriebenen Menschenknochen und Krokodillenmist geschminkten Buhlerin[1]) dienstbeflissen vorhält. Beispiele von beiderlei Benutzungsarten

1) Stercore fucatus crocodili. Hor. Ep. XII. v. 11.

des Fürstenspiegels hat unsere Geschichte allbereits eine hinreichende Menge vorgeführt. Die Dramen sämmtlicher bisjetzt abgehandelten europäischen und aussereuropäischen Hoftheater sind ebenso viele Belege zu jener zweifachen Anwendung des Fürstenspiegels. Neben dem höfischen Zauberkrystall des Kalidasa sahen wir den grossen Volksdichter Bhavabuti die Florhülle von seinem Spiegelschilde streifen, und diesen in seinem vollen Schreckensglanze den Königen darbieten. Ariosto, Machiavelli — mit zagender Bewunderung konnten wir den Spiegelkünsten dieser erhabenen Gaukler folgen, die unter dem Anschein, ihre Fürstenhöfe und höchsten Herrschaften nur ergötzen und unterhalten zu wollen, deren innere Todesschäden ans Licht stellten, und ihre lachende Ueppigkeit, wie jener Zauberspiegel des Pomponatius die Gedanken der Abwesenden in erschreckenden Bildern schauen liess, als grinsenden Schädel hinter ihrem Rücken an die Wand werfen. Die Tragödie der Cinquecentisten machte aus dem Scherz Ernst, und ging in ihrem höfischen Diensteifer darauf aus, mit Hülfe des zum Zerrspiegel hohlgeschliffenen Seelenspiegels der Melpomene und der Nekromanten-Laterne Fürsten und Päpsten die abscheulichsten Teufelsfratzen vorzugaukeln, um den überreizten Geschmack durch krampfhafte Verzerrungen zu belustigen und zu vergnügen. Vermöge eines Raffinements von Fürstenschmeichelei lässt diese Tragödie Scheusale von Herrschern und Herrscherinnen erscheinen, in Vergleich mit welchen die Staatshäupter, die sich an solcher Schau ergötzten, als wahre Musterherrscher und Delicen des Menschengeschlechtes gelten durften. Gleichwohl sollte dieses Raffinement tragischer Hofschmeichelkunst noch überboten werden; und von den edelsten, von reichbegabten, feingebildeten, poetisch fühlenden Geistern, von dem Erfinder und Vollender des Grossmuthsdrama's, von dem liebenswürdigen Apost. Zeno und dem biederherzigen Metastasio, in bester Absicht überboten werden. Die tragischen Scheusale der Cinquecentisten mussten den grössten Helden der Tugend, Ruhmesthaten und Vaterlandsliebe des Alterthums Platz machen, nicht etwa dass letztere als nachahmungswürdige Beispiele dem zu feiernden Fürsten vorgeführt würden, nein, — damit diese welthistorischen Helden des Alterthums vielmehr an dem glorreichen Fürsten in seiner Hofloge ein Beispiel nehmen, als dessen Skizzen und flüch-

tige Vorstudien — und insoweit nur als dessen Vorbilder — sie von der Geschichte gleichsam angelegt und entworfen wurden, um nach solchem mangelhaften Entwurf das kaiserliche Vollbild als eigentliches Ideal fürstlicher Ruhmes- und Seelengrösse auszuführen. So hatte denn in Zeno-Metastasio's geschichtlichem Grossmuths-Melodrama die stetig durch alle Zeiten sich hindurchschlingende, von den dramatischen Dichtern eifrig gepflegte und ausgebildete Fürstenschmeichelei ihren Hochpunkt erreicht, und der treffliche, hochbegabte, kunstreiche Metastasio wäre nicht blos als Vollender seiner Kunstgattung, er wäre vor Allem als derjenige Kunstmeister in den Annalen unserer Geschichte zu verzeichnen, welcher die Fürstenschmeichelei in Gestalt eines Hofschauspiels zur höchsten Vollkommenheit gebracht. Leider wird mit solcher Vollendung der Fürstengnadenverherrlichung dem heroischen Drama der Gnadenstoss gegeben, dessen Aufgabe das gerade Gegentheil von solcher Adulation und Herrschaftsvergötterung bezweckt, dies nämlich: durch warnungsvolle Beispiele der Vergangenheit das Gewissen der machtberauschten, verblendeten, gegen die Intention und Lehren der Geschichte, gegen ihre mit tausend Engelszungen verkündigten Entwickelungsziele verstockten Gewalthaber zu erschüttern, ihren Starrsinn mit allen Warnungsschrecken der zaubermächtigen Phantasie zu brechen, und hilft dies nicht, die Erinnyen der Volksnemesis zu erwecken. In diesem Sinne hatte ein Jahrhundert vor Zeno und Metastasio der grosse Wiederhersteller, der eigentliche Messias des Drama's, sein Fürstendrama gedichtet. Neben andern Wunder- und Erlösungsthaten dieser dramatischen Kunst glänzt auch die Befreiung des Drama's vom entmannenden Hofgötzenthum, von der tausendjährigen Abgottsschlange, dem Moloch- und Dagoncultus der Fürstenschmeichelei, deren poetisch geistigste Blüthe das spanische Hofdrama vorstellt. Unter jenen Erlösungsdramen steht „Hamlet" obenan. Es ist wesentlich die Tragödie der Läuterung, der Katharsis vom seelenverpestenden Hofgeist, und dadurch zugleich eine Katharsis des Hofdrama's selbst. Doch werden wir jedes derselben dieses Perseusschwert, diesen von der Göttin der Kunstweisheit selber geweihten Perseusschild zum Schrecken der Hofschranzen und ihrer Herrscherlinge schwingen sehen; die bestellten Hoffeststücke nicht ausgenommen, ja diese, wie König

Heinrich VIII., wie der Sommernachtstraum, sie gerade werden uns in dem Toilettenfürstenspiegel doch nur den reinigenden, den kathartischen Blitzesglanz des Gorgoschildes in der Hand eines berufsheiligen Dichters erkennen lassen, der seine Blitze nur mit Donnerwolken dämpft.

Mit dem Schöpfer und Vollender des historischen Singdrama's betrachten wir selbstverständlich auch deren Nachfolger als abgethan. Die Almeria und die für das Hoftheater von Petersburg verfasste Antigona des Marco Coltellini aus Livorno; das Melodrama Enea nel Lazio (Aeneas in Latium) von Vittorio Amadeo Cigna aus Turin; des Herzogs von Morvillo: 'Disfatta di Dario' (Die Niederlage des Darius) und 'L' Incendio di Troja' (Der Brand von Troja); die Melodrammi des Luigi Serio[1]), Professors der Beredtsamkeit zu Neapel und Hofdichters daselbst seit 1779, dessen Ifigenia in Aulide mit der Musik von Valenziano Vincenzo Martin (1780), und der Oreste (1783), componirt von Domenico Cimarosa, beide auf dem San Carlo Theater vorgestellt wurden, nebst so vielen andern nachmetastasischen Operndichtungen — es sind Grabesschollen für uns, die wir dem heroischen Melodrama mit dem Abschiedszuruf: „Ruhe in Frieden!" auf den Sarg werfen. Auf eine Handvoll Blumen soll es uns auch nicht ankommen, als Symbole hinschwindender Vergänglichkeit. Die Todtenfeier überlassen wir der Geschichte der Oper. Calsabigi's Versuch, mit seiner Alceste und seinem Orfeo die mythologische Oper aus der Asche des historischen Melodrama's zu erwecken, wäre ohne Gluck's Musik ein Schlag in ausgebrannte Kohlen gewesen, und die mythologische Oper ein todtgeborner Phönix geblieben. Calsabigi's „Danaiden" stellten auch nur das Wahrzeichen

1) Ueber diese Melodramatiker insgesammt zieht die „Biographie Universelle" ihren universellen Schwamm. Aber auch in den weitläufigen Special-Biographien der neapolitanischen Plutarche herrscht über sämmtliche oben genannten Operndichter stygeisches Schweigen. Weder in Niccolo Toppi's Bibliot. Neapolitana (Napol. 1678 fol. mit den Addizioni di Nicodesmi); noch in Bernardino Taffuri's Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli (Voll. I—III. in 10 Bänden, Napol. 1744—1770 8.) war eine Spur von ihnen zu entdecken. Alle und Jeder ausgestrichen aus dem Buche der Lebensbeschreibungen.



seines Bestrebens vor, und würden dem mythologischen Opernfass den Boden ausgestossen haben, wenn dieses nicht von Hause aus ein Danaidenfass wäre, welches nur während der wenigen Augenblicke, wo Gluck's Orpheus in der Hölle sang, für voll gelten konnte.[1])

Doch kann die Opera buffa sich nicht so ohne Weiteres von unserer Geschichte zugleich mit der heroischen Oper begraben lassen, wie etwa die Hofnarren und Possenreisser im alten Peru auf den Gräbern der verstorbenen Herrscher geschlachtet wurden. Die Opera buffa überlebte nicht blos das mythologische und heroische Singdrama; sie überlebte auch die Herrscher, unter denen sie blühte, und selbst solche, die selbst Buffo's waren, wie z. B. Ferdinand IV. König von Neapel, ein gekrönter Lazzerone, der an Herrscherwürde, Bildung und Erziehung tief unter seinem Landsmann, Tomaso Aniello (Masaniello) stand. Ein Hauptspass des jungen Königs war: Kaninchen zusammenzutreiben, und sie unter Lustgeschrei mit Keulen todt zu schlagen. Ein Kaninchen-Nero, jeder Zoll ein Hanswurst-König, ein Rè-Buffone. Wie oft prügelte er sich mit seiner Gemahlin, der Königin Maria Carolina, Tochter Maria Theresia's, Schwester Kaiser Joseph's II. und Maria Antoinette's, und trotzdem Messaline mit den hermaphroditischen Gelüsten der Lesbischen Sappho.[2]) Darüber hatte ihr Gemahl, Ferdinando IV., seine eigenen Buffo-Ansichten. „Das Diadem" — pflegte er zu sagen — „mache die Hörner nur sichtbarer, allein es sey doch immer besser, die Ausschweifungen der Königin zu dulden, als es zu éclats zu treiben, die nur die Würde des Thrones blosstellen könnten"[3]) — die Würde des Thrones — worauf ein Monarch sitzt, dessen heteroklite Hörner die Krone nur

---

1) — stetit urna
Paullum sicca, dum grato Danai puellas
Carmine mulces. Hor. Od. III, 11. v. 22 f.
— Es stand die Urne
Trocken, als dein süsser Gesang die Töchter
Danaus' rührte.

2) La Reine de Naples réunit toute la lubricité d'une Messaline aux goûts hétéroclites d'une Sappho. (Jos. Gorani, Mém. secr. des cours de l'Italie etc. Paris 1794. t. I. p. 97). — 3) — mais qu'il vaut mieux souffrir le libertinage des reines que d'en venir à des éclats qui compromettraient la dignité du trône. a. a. O.

sichtbarer macht! Konnte ein Buffo einen solchen Kronenschmuck getrostern und frohern Muthes auf seine Kappe nehmen? Der neapolitanische Hof entsprach durchaus dem Herrscherpaar. Derselbe konnte Prachtexemplare zu einer Opera buffa von niedrig komischstem Styl liefern, unter welchen sich besonders der Principe di Saint-Nicandre, Erzieher des jungen Königs, der seine Stelle durch Meistgebot erhalten, einer der unwissendsten Gäuche des Königreichs beider Sicilien; und der Minister, der berüchtigte Chevalier-General d' Acton, sich hervorthat; ein General-Buffo aus einer altneapolitanischen Phalluskomödie mit dem dazu gehörigen Abzeichen solcher Komödie ausgerüstet, und der, als Günstling der Königin und Minister des Königs, für den Glanz des Heteroklitenschmuckes und den der Krone, die ihn nur sichtbarer macht, unermüdlich sorgte. Nächst dem erwähnten Leibvergnügen, zusammengetriebene Kaninchen mit Knitteln todtzuschlagen, nächst dem Jagdvergnügen überhaupt, war König Ferdinand's IV. Hauptpassion: das Angeln und Fischen. An bestimmten Tagen liess er die reiche Ausbeute seines Fischzugs auf den Fischmarkt in Neapel schaffen, wo er dann selbst, der König in allerhöchst eigener Person, den Verkauf abhielt, die Aermel hoch aufgekrempelt, die Beinkleider übers Knie gerollt, ein Lazzerone unter Lazzeronen, und sich die Haut voll lachend, wenn es ihm gelang — sein grösstes Gaudium — einen Lazzerone zu beschummeln, nicht selten unter den wüthendsten Flüchen, die ihm die Geprellten an den heterokliten Stirnenschmuck warfen, welcher für sie auch bei zeitweilig, während des Fischverkaufs, abgelegtem Diadem am Haupte des gekrönten Fischhändlers vollkommen sichtbar blieb.

Konnte es einen fettern Boden für die Opera buffa geben, als den Neapolitanischen, der in alten Zeiten den Macco[1]), in spätern den Pulccinell, den Scaramuz, den Coviello, und so viele andere Volksmasken und noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. einen König wie Ferdinando IV. und einen Hof wie den seinigen hervorbrachte? Schon in dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrh. begann die Opera buffa in Neapel ihre Flügel zu regen. Versuchsweise in der mit Gesang begleiteten Komödie: „Le Fenzinne abbentorate“ (1710) von Francesco Antonio Tul-

1) Gesch. d. Dram. II. S. 323 f.



lio. Als die erste wirkliche Singkomödie in Neapel ist aber die „Elisa“ des Sebastiano Biancardi, in Venedig Lalli genannt, zu betrachten, mit der Musik von Ruggieri. Unter den komischen Opern der neapolitanischen Bühne in der ersten Hälfte des 18. Jahrh., deren Signorelli verschiedene aufzählt[1]) zeichnete sich durch ihre vortreffliche Charakteristik „Il Paglietta geluso“ (Der eifersüchtige Paglietta) aus.[2]) „Wer dürfte“, fragt der Neapolitaner Signorelli, „was Grazie der musikalischen Komödie betrifft, mit unserem, durch das Tizianische Colorit seiner komischen Figuren unnachahmlichen Gennaro Antonio Federico wetteifern? Sein „Finto Fratello“ (Der vermeinte Bruder), in Musik gesetzt von Giovanni Fischetti, wurde 1730 gesungen. Sein „Frate innamorato“ im Jahre 1732 aufgeführt mit der in allen ihren Theilen auserlesensten Musik des Rafael der Musik, Giambatista Pergolese, des Tonsetzers der Serva Padrona, Ahnmutter der modernen komischen Oper. Wahrhafte Komödien waren ferner die Buffopern des Pietro Trinchera, insbesondere seine „Tavernola abbentorata“ (Wirthshaus-Abenteuer), worin eine lebensvolle Schilderung des Fra Macario, eines dem Tartuffe ähnlichen Charakters, in Musik gesetzt von Carlo Cecere. Nachdem die maasslosen Ausgelassenheiten des Antonio Palomba den Komödienstyl auf einige Zeit von der musikalischen Bühne Neapels, und ihn selbst aus Neapel vertrieben hatten, setzte sich die komische Oper wieder mit dem von Niccolò Piccini componirten „Astuto Bolardo“ (Der verschmitzte Tölpel), dem „Innamorato Bolardo“, Musik von Logroscino, vornehmlich aber durch das treffliche komische Singspiel von Domenico Macchia: „La Furba burlata“ (Die ausgelachte Schelmin), mit der Musik von Piccini, von Neuem fest.

Bei seiner Wiederkehr nach Neapel brachte Palomba, ausser verschiedenen Seltsamkeiten, zwei gutgelungene komische Opern mit: „La Donna di tutti i Caratteri“ (Die Frau von allen möglichen Charaktern) und „Lo sposo di tre e marito di nessuna“ (Der Bräutigam von Dreien und der Gatte von Keiner), in Musik gesetzt von Pietro Guglielmi. Palomba beschloss

---

1) Storia etc. VI. p. 256. — 2) Ueber „Paglietti“ s. oben S. 194.

seine Laufbahn mit allerhand scenischen Ungeheuerlichkeiten, die einen ganzen Brutschwarm von widersinnigen Stücken ausheckten, bis

Giambatista Lorenzi

mit seinen komischen Opern auftrat.

Wie von sämmtlichen genannten Dichtern der neapolitanischen Buffooper, giebt der Verfasser der „kritischen Geschichte aller Theater“, Pietro Napoli-Signorelli, auch von den komischen Opern des bedeutendsten unter ihnen, des Giambattista Lorenzi, des Aristophanes der neapolitanischen Opera buffa, nur eine Nomenclatur seiner Stücke. Würde wohl der Verfasser einer kritischen Völkergeschichte dieselbe mit einer blossen Namensliste von geschichtlichen Persönlichkeiten, verziert mit einigen Etiketten-Bemerkungen, abfinden dürfen? Gleichwohl besteht die Mehrzahl der Literaturgeschichten aus solcherlei Namensverzeichnissen, umrändelt mit mehr oder weniger geistreichen kritischen Arabesken aus freier Hand. Die Literaturgeschichte der Salonkritik lässt es nicht selten bei den blossen Guirlanden-Verzierungen ihrer Urtheile, um ein sonst so ganz leeres Blatt von parfürmirtem Seidenpapier, bewenden, wie z. B. die des Herrn von Schlegel. Andere spucken, wie der Kreuzschnabel, die Körner aus und knacken ganze Säcke voll Schalen abstracter Urtheile und kritischer Betrachtungen über die fortgeworfenen Körner. In Säcken voll solcher Schalen wühlen hin und wieder sogar Nationalliteraturhistoriker von dem Gewichte, der Autorität und den Verdiensten eines Gervinus. Wir unseres bescheidenen Ortes, die wir keinerlei Anspruchstitel auf Gewicht, Autorität und spruchrichterliche Instanz vorzeigen können, wir fühlen uns auch hier gedrungen und darauf angewiesen: die auffälligerweise gerade von einem so berufenen Kenner dieser landschaftlichen Dramengattung — die von Pietro Signorelli zurückgelassene Lücke in der Geschichte jener eigenthümlichen, auch als Komödie beachtenswerthen Neapolitanischen Opera buffa im 18. Jahrh. wenigstens durch eine nähere Inbetrachtnahme von einer oder zweien der komischen Opern des Koryphäen dieses Genres, des Giambatista Lorenzi, auszufüllen.

Von Lorenzi's Lebenslauf und Bühnenwirksamkeit wissen

wir nicht mehr zu berichten, als die Vorrede des ungenannten Herausgebers seiner dramatischen Werke[1]) enthält.

Die erste literarische Bildung empfing Lorenzi durch die Akademie der Arcadier in Rom, zu deren Versammlungen er schon als Jüngling Zutritt hatte. Dem Metastasio wurde Lorenzi bekannt durch eine poetische Erwiderung auf dessen berühmte Canzonette: „Alfin respiro o Nice", im selben Versmaasse abgefasst wie diese. In spätern Jünglingsjahren beschäftigte den schon frühzeitig für die Komödie begeisterten jungen Dichter nachhaltigst die Lectüre der lateinischen Komiker und Komödien des Aristophanes. Lorenzi las mit gleichem Eifer Molière, Lope de Vega, Calderon, und wie sich von selbst versteht, die besten Komödien der Italiener, die nun auch unsere Leser kennen. Daneben schenkte er den französischen Tragikern besondere Aufmerksamkeit, wovon einige seiner, komische mit tragischen Situationen, ähnlich wie in Cicognini's Stücken, wechselnde Buffoopern[2]) die Spuren verrathen. Die ersten Proben seines glänzenden Gedächtnisses und Improvisationstalentes legte Lorenzi in dem gesellschaftlichen Kreise des Carlo Carafa, Herzogs von Maddaloni, ab, gelegentlich der Stegreifspiele, die in dem Hause des Herzogs beliebt waren. Die Themas (Soggetti, Canevas) oder das Fabelgerippe zu diesen Stegreifstücken lieferte der damals hochberühmte Professor der Jurisprudenz, Giuseppe Pasquale Cirillo, der in früheren Jahren auch ein ausgezeichneter Darsteller der neapolitanischen Bedientenfigur, des „Coviello" war. Aehnliche Stegreifkomödien wurden während des Carnevals in dem Hause des Principe di S. Sovero Raimondo di Sangro, eines gelehrten Naturforschers, aufgeführt, unter Leitung unsers Giamb. Lorenzi, der das Fabelsujet dazu schrieb, oder auch ausländischen Komödien dasselbe entnahm, wie er unter andern Addisons „Trommler"[3]), den später Des-Touches auf die französische

1) Opere Teatrali di Giambattista Lorenzi Napolitano. Accademico Filomate etc. Napol. 1806. T. I–IV. In der Biographie Univ. und in dem biographischen Werke über neapolitanische Schriftsteller von den schon citirten Lebensbeschreibern oder vielmehr Todtengräbern: Niccolo Toppi und Bernardino Taffuri, suchten wir den Namen Lorenzi vergebens. — 2) Z. B. „Il Furbo mal accorto", Der unbedachte Schelm. — 3) The Drummer.



Bühne brachte; La Chaussée's „Vorurtheil nach der Mode"[1]), zu solchem Zwecke benutzte. Zu seinen vertrautesten Freunden zählte Lorenzi den D. Vincenzo Boraggine, der als Rath des Sacro Regio Consiglio starb, und zu den ausgezeichnetsten Claviervirtuosen der Zeit gehörte, worunter ein Durante, Guglielmi, Orgitono. Bei Boraggine, in dessen Hause gleichfalls Stegreifkomödien gespielt wurden, lernte Lorenzi einen jungen Advocaten, Schüler des Boraggine, kennen, welcher die Rolle des Pedante meisterhaft spielte. Für diesen wie für seinen Freund Boraggine schrieb Lorenzi verschiedene Komödien in Prosa. Unter andern eine der lustigsten, die Anfangs den Titel führte: „Don Anchise Campanone"[2]), und die Lorenzi später, auf den Wunsch seines Freundes Boraggine, als opera buffa für die musikalische Bühne einrichtete und in Verse umschrieb unter dem Titel: Tra i due Litiganti il terzo gode: „Wenn zwei miteinander streiten, hat der dritte den Vortheil." Dieselbe ist die erste in der Sammlung von Lorenzi's Theaterstücken und mag auch die für unsere Besprechung auserwählte bleiben. Doch müssen wir zuvor noch Einiges über Lorenzi selbst beibringen. Nach dem Tode des Domenico Marchese di Liverti, dessen Commedie den König Carlo III.[3]) so sehr ergötzt hatten, wurde die Commedia all' improvviso (dell' arte, Stegreifkomödie) am kleinen Hofhaustheater unter Leitung des oberwähnten Cirillo gestellt, der die Programme (Soggetti) dazu erfand. Unter den königlichen Komikern dieses kleinen Hoftheaters zeichnete sich vor allen andern unser Lorenzi aus, dessen in Prosa geschriebene und meist im königlichen Theater zu Caserta gespielte Stücke einen ausserordentlichen Erfolg hatten. Bald erhielt denn auch Lorenzi die Oberleitung aller Hofopern und zugleich die Oberaufsicht über sämmtliche theatralische Spiele, und versah das Amt, während eines Zeitraums von mehr als 20 Jahren, mit einer über alles Lob erhabenen Hingebung, Diensttreue, und dem unermüdlichsten Förderungseifer für seine Kunst.

1) Le Préjugé à la Mode. — 2) Zuerst im geselligen Kreise des Consigliere Torre del Greco auf dessen Landgut, dann in Neapel von Dilettanten auf dem kleinen Theater S. Carlino gespielt. — 3) Carlo VII. von Neapel, nachmals Carlo III. König von Spanien.



Das lebhafteste Interesse für Lorenzi und dessen Stegreifspiele legte Kaiser Joseph II., bei seiner Anwesenheit in Neapel, an den Tag, als ihm zu Ehren eine solche von Lorenzi zur Vorstellung gebrachte Stegreifkomödie gespielt wurde. Der Kaiser wollte anfangs an die Improvisation einer in Gang und Durchführung so kunstgerechten, mehractigen Composition nicht glauben, und seine Bewunderung ging in das grösste Erstaunen über, als ihm Lorenzi das geschriebene Programm, den sogenannten Canevasso, zeigte, und es in das Belieben des Kaisers stellte, ihm irgend ein Thema zu sofortiger Ausführung als Stegreifkomödie aufzugeben. Durch solche Erfolge ermuthigt, entschloss sich Lorenzi nun auch für das Buffotheater von Neapel komische Opern zu schreiben. Die vor ihm auf diesem Theater gangbaren Singpossen bewegten sich meistentheils um niedrige, gemeine Argumente und pöbelhafte Figuren der untersten Volksklasse, wie Lastträger, Kneipenwirthe, Matrosen und dergleichen: die Hauptpersonen in den Singpossen des Bernardo Sadumene, Franc. Antonio Tullio, Carlo di Palma, D. Francesco Oliva, bekannt unter seinem Anagramm, Viola, und anderer Possendichter mehr, die für das Teatro Buffo in Neapel schrieben. Als der erste Vorgänger von Giamb. Lorenzi's eigentlichen Vorgängern ist Pietro Trinchera zu betrachten, der zuerst irgend einen seltsamen Charakter jener Zeit, eine absonderliche Tages- oder Standesfigur, auf die Bretter des neapolitanischen Buffo-Theaters brachte. Derlei Sonderlinge von städtischen Gattungstypen traten auf, bald als der „Unwissende Notar", wie z. B. in Trinchera's Buffospiel „Il Barone di Zampano" und in „Le Zite" (Die Mädchen); bald als „närrischer, eingebildeter Governatore", wie in Trinchera's „La Vinnegna"; bald als „schelmischer Kapellmeister"; dergleichen Einer in der Buffooprette „L' Abbate Collarone" und im „Concerto" vorkommt. Ferner als facultätloser „Dottore." Ein solcher erheitert Trinchera's Oprette: „La simpatia del sangue" (Die Sympathie des Blutes) und mehr derartiger humoristischer Groteskfiguren. Doch tragen diese Typen bei Trinchera ein mehr satyrisches als komisches Gepräge. So heuchelt ein Vater in seinem „Finto Cieco" (Der sich blind Stellende) Erblindung, um den Koketterien seiner Töchter freies Spiel zu lassen, ohne Eintrag an seiner väterlichen Ehrbarkeit. In der

„Verstellten Wittwe", „La finta Vedova", tritt die satyrische Absicht noch stärker hervor. In dieser Beziehung können Trinchera's Stücke als belehrende Beispiele gelten, bis zu welchem Grade von Insolenz, Unverschämtheit und Unanständigkeit die beissende Kritik und der Sarkasmus der damaligen Volksbühne sich versteigen durfte.[1] Decenter und ehrbarer als Trinchera's Buffostücke waren freilich die komischen Singspiele seines nächsten Nachfolgers, des Notars Antonio Federico; aber auch matter, einförmiger und reizloser, infolge der Zusammenhangslosigkeit, die in seinen Stücken die ernsthaften von den komischen Figuren schied. Worin das „Tizianeskische Colorit" bestehe[2], das der Verfasser der „kritischen Geschichte aller Theater" (Signorelli) an den Figuren des Federico leuchten sah und das dieselben unnachahmlich erscheinen lasse, kann unser Gewährsmann, der Herausgeber von Lorenzi's Theaterstücken, mit dem besten Willen nicht entdecken.[3] Das Tizianische Colorit mag wohl nur die Deckfarbe bedeuten, die gewohntermaassen über eine, behufs literar-historischer Phraseologie, nur oberflächliche Kenntnissnahme von ungelesenen Theaterstücken gestrichen wird. Zu jener bekannten bei Griechen und Römern gangbaren Klasse von Dramen: den Lesedramen, fügt die Literaturgeschichte die umfassendere Klasse eigens für sie geschriebener Stücke hinzu: das Nichtlesedrama; solche Dramen nämlich, die blos beurtheilt, aber nicht gelesen werden.

Von Palomba's missglückten Versuchen, eine komische Buffoper zu schaffen, war schon oben die Rede.[4] Er hatte für seine Fabelstoffe nicht blos den italienischen Novellenschatz, er hatte auch die Feenmärchen und die alten Ritterromane ausgebeutet, allein mit keinem nachhaltigeren Erfolge als dem: dass einige seiner Stücke hin und wieder eine glückliche Scene in einem Wuste von geschmacklosem Unsinn enthalten. Auch die Bemühungen des verdienstreichen Domenico Macchia, und des Pietro Napoli Signorelli[5]), die das neapolitanische Buffotheater mit

1) Per osservare, fin dove giugnesse in quei tempi la mordace critica, il sarcasmo, l' insolenza, la sfacciataggine e la scompostezza del Teatro. Opere teatrali etc. p. XIV. — 2) S. oben S. 281. — 3) Questo colore Tizianesco io veramente no sò ravvisarlo. a. a. O. — 4) S. 281. — 5) Der Theatergeschichtschreiber.



einigen vorzüglichen Stücken, wie „Il Geloso", „L' Astuto Bolardo", beschenkten, auch sie vermochten nicht, die bessere komische Oper in Schwung zu setzen. Dies gelang allein unserem Lorenzi. Seiner Kunst vollkommen mächtig; im Besitze aller Reize der ächten Komik; begabt mit dem feinsten, durch attisches Salz pikanten Witze, der in ergötzlichen scenischen Ueberraschungen und komischen Pointen spielt; dabei von ausnehmender Gewandtheit in glücklichem und ungezungenem Schürzen und Lösen eines stets natürlichen Intriguenknotens; von seltener Erfindungskunst in drastischer Steigerung der komischen Wirkung seiner Buffopartien, und mehr als irgend ein Anderer durch eigenthümliche und ursprüngliche Witzspiele und Annehmlichkeiten des Geistes ausgezeichnet: durfte Lorenzi vor allen Andern berufen scheinen, einen vollständigen Umschwung im neapolitanischen Buffotheater und im verderbten, an Monstrositäten gewöhnten Geschmack des Publicums zu bewirken.

Durch vielfache Erfahrungen gewitzigt, wollen wir uns nicht bei diesen Versicherungen beruhigen, sondern uns mit eigenen Augen von den gerühmten Eigenschaften des Lorenzi überzeugen durch die Musterung seiner ersten, bereits angemerkten Commedia in musica:

Tra i due Litiganti il Terzo gode,

dargestellt auf dem Teatro de' Fiorentini[1]) zu Neapel im Herbste des Jahres 1766, mit der Musik des neapolitanischen Kapellmeisters D. Gennaro Astarista. Wie in allen übrigen musikalischen Commedie des Lorenzi, besteht auch in dieser der recitativische Dialog aus Endecasillabi, abwechselnd mit anderen den Gesang angepassten Versarten und Strophen. Vorherrschend ist die neapolitanische Mundart.

Eine lebhafte Familienscene giebt sofort den Grundklang des Stückes an. Sofonisba, die Gattin des Arztes Rutilio, springt tobend von ihrer Toilette auf. Gleichzeitig fährt Rutilio an seinem Schreibtisch auf. Don Ottavio, Liebhaber der Carlotta, Tochter des Arztes aus erster Ehe, sucht die Frau, Car-

1) Das zweite Buffotheater in Neapel war dazumal das Teatro Nuovo.

lotta ihren Vater, zu beschwichtigen. Diamantina, Tochter der Sofonisba aus erster Ehe, hält eben ihre Tanzstunde ab. Donna Sofonisba will sich von ihrem Manne scheiden lassen. Rutilio ist damit einverstanden. Carlotta und Ottavio besänftigend, Diamantina zwischendurch während dem Tanzen:

> Ich höre das Sordino nicht,
> Ich höre nicht den Takt.[1])

Rutilio läuft wüthend hinein, um sich anzukleiden, dann soll die Frau sehen, was geschieht. Sofonisba, die sogar das Neapolitanische radebrecht, pocht auf ihre Geburt. Ihr drittes Wort ist: „Ich bin die Tochter von Papa."[2])

> Ich bin keine Plebiscitin (Plebejerin), doch mein Ehemann,
> Jenes Mastschwein, ist ein Lazzarone[3])

lästert sie mit dem Feldgeschrei: „Guerra, guerra." Halbangekleidet stürzt Rutilio aus seinem Zimmer, rufend: „E guerra avrai", „Krieg sollst du haben!" Ottavio nimmt uns das Wort von der Zunge, wenn er nach dem Grunde des Streites frägt. Sofonisba nennt den Conte Piroletto, der ihr den Hof mache[4]), d. h. den Cavaliere Serpente (Servente). Sie will, dass ihr Mann für sie und den Cavaliere Serpente eine Loge im „Triato" (teatro) bestelle. Conte Piroletto meine, das sey vornehm. Rutilio aber meint: der Si Conte (Signor Conte) sey eine Bestie.[5]) Sofon. „Und ich duld' es, tyrannische Sterne?"[6]) Rutilio läuft wieder wüthend ab, und stösst dabei die tanzende Diamantina zu Boden. Sofonisba beruhigt das Töchterchen mit Flüchen auf ihren Mann und mit einem neuen Kleide, das sie dem Mädchen in Aussicht stellt. Diamantina geht trällernd und tanzend ab vor Freuden.

---

1) Io non sento lo sordino
Io non sento la battata.

2) Io son figlia di Papa.

3) Io non son plebiscita, ma quel porco
Di maritimo (marito) mio è un lazzarone.

4) Mi fa il corto (la corte), zoe mi fa vicino
Il Cavalier Serpente.

5) Il Si Conte è na bestia.

6) Ed ancor lo suffriggo, astri tiranti?

Sofonisba ist entschlossen, das Haus ihres Wütherichs zu verlassen, will aber zuvor Carlotta, ihre Stieftochter, zur vornehmen Donna machen, durch deren Verheirathung mit dem Conte Piroletto. Ottavio bekommt darüber einen solchen Schreck, dass er in Aparte's seinen Liebeskummer auslässt. Conte Piroletto ist eben eingetreten. Sofonisba bedeutet Carlotta insgeheim: sich im Betragen gegen den Conte genau nach ihr zu richten:

Copire mich, willst du dir Ehre machen.[1])

Conte Piroletto spricht in lächerlichen Metaphern, wie sonst der Capitano spavento. Carlotta und Ottavio empfehlen sich. Sofonisba erzählt dem Conte den Auftritt mit ihrem Mann, und fordert ihn auf, mit ihrem „maritimo" ein Duetto (Duell) zu bestehen, wofür sie ihm die Hand der Carlotta zusagt, die der Conte um ihrer Mitgift willen sich gefallen liesse. Conte verspricht, sich mit Rutilio zu schlagen, und prahlt mit den unzähligen Duellen, die er in Indien und Frankreich gehabt:

Das Blut, in Strömen floss es
Von diesem tapfern Schwert.
Im Bauch des Rhod'schen Kolosses
Hab ich es dreimal umgekehrt.
Im Ocean in der Barke,
Nicht weit von Dänemarke,
Focht ich mit Hercul's Säulen
Vom Zweikampf heiss gar sehr.
(Beiseit. Mein Schwertlein, so unschuldig,
Du weisst, wie du, geduldig,
Dich nie gesetzt zur Wehr.)
Ich schlage drein mit Donnerkeulen,
Ich schwör's, Madam, bei Eurer Ehr![2])

---

1) Copiami in tutto, se vuoi farti onore.

2) Madama, col palosso
Che non ho fatto in Francia?
Col Rodian Colosso
L' ho presa a pancia a pancia;
E nell' Oceano in barca,
Vicino Danimarca,
Colle Colonne d' Ercole

Wir sehen einen Hof vor uns mit einer Thür rechts, welche in einen Keller führt, daneben ein Häuschen mit einem Erker. Von der andern Seite den Eingang in einen Garten. Rutilio kommt mit einem Brief in der Hand, den er einem Diener übergiebt. Diener ab. Hierauf tritt Don Anchise Campanone ein. Ihn hat Rutilio seiner Tochter Carlotta zum Manne bestimmt, ohne ihn von Person zu kennen. Nach der ersten freudigen Begrüssungsbekanntschaft, heisst Rutilio den Schwiegersohn in den Garten gehen, damit ihn seine Frau nicht bemerke. Anchise zeigt ihm, bevor er geht, seinen Brautgruss in Versen, und will denselben auswendig als Abgangsarie aufsagen; verwickelt sich aber beim Recitiren, und fängt immer wieder von vorne an. Eine originelle Abgangsarie, vor welcher sämmtliche Abgangsarien der Grossmuthsoper die Segel streichen müssen.[1])

Ho duellato ancor.
(Spadino innocentissimo
Sai tu se fuor del fodero
Vedesti mai risplendere
Raggio di Sole ancor).
Madama, sono un fulmine:
Lo giuro sul tuo onor.

1) Diletta Sposa amabile,
Conchiglia di Partenope:
Se rapido . . . ma piano:
La fine è questa quà.
Da capo Signor Suocero:
Attento che ora và.

Diletta Sposa amabile:
Conchiglia di Partenope,
Dal monte sino al piano . . .
Ma questa è la metà.
Da capo Signor Suocero:
Attento, che ora và.

Diletta . . . Oh questo è brutto;
Me l' ho scordato in tutto
Che diavolo di testa,
Poter di Bacco, è questa.
Scusate Signor Suocero:
Vado a studiar di là.

Inzwischen hat das Kammermädchen Carmosina dem Ottavio von der beabsichtigten Partie einen Wink gegeben, und rathet dem unglücklichen bisjetzt verschwiegenen Liebhaber sich gegen Carlotta auszusprechen. Carmosina führt Carlotta herbei. Ottavio wagt nicht, mit der Sprache herauszugehen, da bricht Carlotta das Eis:

Geliebter Don Ottavio! Ist's denn wahr,
Dass du zu meinem Liebsten
Dich hast erklärt? Noch glaub' ich nicht daran . . .
Ist's wirklich wahr?
Carmos. So sprich doch:
Ottav. Fräulein, Ja.
Carlot. So wisse: meine Seele,
Sie betet dich auch an.
Doch wirst du treu mir bleiben?
Carmos. (zu Ottavio) Redet!
Ottav. Ja . . .
Carlot. Doch schweigst du immer noch, mein süsses Leben.
Carmos. Nun sprecht einmal, und lasst die Mädchenschaam.
Ottav. Vergieb; die unverhoffte Freude nahm
Den Laut mir von den Lippen:
Dein bin ich, dein, so lang dies Herz mir schlägt.

Geliebte Braut, du holde
Du Muschel von Partenope,
Wenn eilig . . . o fatale!
Ich bleib beim Ende stehn.
Von vorne, Herr Schwiegervater,
Gebt Acht, nun wird es gehn.

Geliebte Braut, du holde,
Du Muschel von Partenope
Vom Berge bis zum Thale —
Bleibt am Berg der Ochse stehn.
Von vorne, Herr Schwiegervater
Gebt acht, nun wird es gehn.

Geliebte — o wie grässlich,
Dass ich so schnöd vergesslich!
Zum Teufel mit dem Kopfe,
Den Bacchus nehm beim Schopfe.
Lasst mich, Herr Schwiegervater
Abseits studiren gehn.

Carmos. Bravo.
Carlot. Warum verbargst du
Mir deine Liebe denn bis jetzt?
Ottav. Aus Scheu.
Doch schweigen auch die Lippen, sprechen doch
Beredtsam meine Blicke.[1]) ...

Carlotta will sich zurückziehen. Ottavio bittet sie, zu verweilen. Sie hat ihren Vater Rutilio aus dem Garten kommen sehen, der sie schon bemerkte. Carmosina, die Schelmin, beschwichtigt ihre Furcht: sie möchten sich nur an sie halten, und thun, was sie ihnen sage.[2]) Nun giebt sie vor: Sie hätten Komödie gespielt, und eine Liebesscene eingeübt als „Flaminio“ und „Celia.“[3]) Rutilio wünscht, dass sie ihm die Scene vorspielen. Die Liebenden lassen sich das nicht zweimal sagen, und

---

1) Carlotta.
Amato Don Ottavio, ed è pur vero,
Che dichiarato amante
Alfin ti sei? ah non lo credo ancora.
Ma è vero.
Carmos. Responnite.
Ottav. Sissignora.
Carlot. Or sappi, che quest' alma
Egualmente ti adora.
Ma tu ti cangeria?
Carmos. Via.
Ottav. Nonsignora. ...
Carlott. Ma perchè taci ancor, dolce mia vita?
Carmos. E parla vuo, ca no sì tu la zita.
Ottav. Perdona, o cara: l' improvisa gioja
Mi tolse ancor gli accenti:
Io sarò tuo, finchè avrò core in petto.
Carmos. Bravo.
Carlot. Ma perchè il foco
Mi celasti finor?
Ottav. Per mio rispetto.
Ma se tuccan le labra, eran loquaci
Troppo i miei sguardi. ... Atto I. Sc. 10.

2) — facide a muodo mio.
E attaccateve a chello, che dico io. ...

3) E mo na scenoletta
Se conzertava tra Flaminio e Celia.

spielen die Scene so natürlich, dass der Alte seine Freude daran hat. Komisch ist, wie er ihnen nachhilft, und Anweisungen giebt, ihre Gefühle mit noch mehr Nachdruck und Feuer zu betonen. Eine lustige Scene und graziös dabei, im zierlichsten Opernbuffo-Styl. Der Liebesdialog mag dem französischen Singspiel abgelauscht seyn, das ja seinerseits wieder die Italiener bemauste, Molière voran.[1])

Rutilio eilt dann in den Garten zurück zu seinem Schwiegersohn in petto. Die Liebenden trennen sich mit zärtlichem Abschied. Ottavio's Besorgniss wegen des ihr zugedachten Bräutigams, dem sich vielleicht ihr Herz doch zuneigen könnte, begegnet Carlotta mit dem zärtlichen Scherze: Wie sie denn Gefühle für einen Andern hegen könne, da sie ihr Herz ihm als Liebespfand zurücklasse.[2])

Sofonisba erscheint am Arm des Contino (Conte Piroletto), der über sie den Sonnenschirm hält. Carmosina, die sich zurückgezogen, kommt alsbald wieder zum Vorschein. Sofonisba und Contino erfahren von ihr Rutilio's Absicht, Carlotta zu verheirathen. Sofonisba schimpft und schmäht; Contino wimmert. Sofonisba spricht ihm Muth zu. Er möge nicht vergessen, dass sie die Tochter ihres Papa. Beide treten in das Häuschen mit dem Erker. Rutilio kommt nun mit Anchise aus dem Garten, giebt der Carlotta, die er auf den Balkon bestellt, das verabredete Signal durch Pfeifen — da erscheint auf dem Erker, statt der Carlotta, Sofonisba mit dem Conte. Anchise hat sich schon geräuspert, um seine mittlerweile im Garten einstudirte Ansprache an die Braut zu halten. Rutilio tritt ab und zu bald vor, bald hinter die Coulissen. Anchise sagt

---

1) Die Grundzüge zu dieser Scene fand übrigens unser Lorenzo schon in Pietro Trinchera's 1746 aufgeführtem komischem Singspiel „Il Concerto“ (s. oben S. 285), worin ein musicirendes Liebespaar beim Concert seine Gefühle unter der schauspielerischen Maske austauscht.

2) Ma come, mio bene,
Cangiar mi poss' io,
Se più non ho core,
Bell' idolo mio
Se pegno di amore
Lo lascio con te.

Liebeserklärungen auf, die er strammweg an Sofonisba richtet. Diese fragt ihn, warum er sich mit seiner Bewerbung um die Tochter nicht an die Mutter wende. Anchise erwidert: „damit diese Harpye vor Aerger berst' und platze.“[1]) So? meint Sofonisba, und ruft nach einem Prügel. Anchise flüchtet zu Rutilio, der nun erst die Sofonisba bemerkt, und sprachlos vor Schrecken dasteht. Anchise aber fährt in seiner Sposalizienrede an die vermeinte Braut fort, und verräth bei der Gelegenheit den mit Rutilio besprochenen Fluchtplan. Rutilio ruft: Uh pesta! Sofonisba hat sich aus dem Häuschen eine Schusswaffe geholt, die sie stracks auf den Anchise anlegt. Zum Glück versagt die Flinte. Rutilio und Anchise schreien nichts desto weniger um Hülfe und stürzen vor Schrecken hin. Am Boden liegend ängstigt Einer den Andern mit dem Feuer, das sie die Flinte geben sahen, und mit dem Knall, den sie gehört. Anchise kann sich vor Angst nicht halten, und rettet sich mit dem Zeterruf: „Herr Schwiegervater, ich bin geröstet“ [2]), in den Keller, der Schwiegervater hinterdrein.

Carlotta ist inzwischen hinzugetreten, und bittet den Conte Piroletto, die Mutter zu besänftigen, die Beide umbringen will, den grillirten Anchise zusammen mit ihrem abgebrühten Gatten. Conte ist erbötig, sich für beide Schlachtopfer zu verwenden, wenn Carlotta ihm ihr Herz schenkt [3]) Seine zärtlichen Schmeichelreden hat der eingetretene Ottavio vernommen, der sich von Carlotta verrathen glaubt. Conte folgt der Sofonisba in den Garten, wo diese ihr Jagdwild, das Haasenpaar, zu finden glaubt. Rutilio steckt den Kopf durchs Kellerloch. Carlotta redet ihn an. Rutilio zeigt dem Anchise die Tochter, der auch sofort mit seiner Brautrede wieder ansetzt:

O theure Sposa
Ich harre deiner im Elisium.[4])

---

1) Acciò che quell' Arpia ne crepi e schiatti.

2) Signor Suocero, son fritto.

3) Io vi servo, o stelle amate,
Ma gradite questo cor.

4) Oh cara Sposa
Io ti aspetto, al campo Eliso.

Ottavio ruft ihm zu: Donna Sofonisba kehrt zurück aus dem Garten. Anchise mit Einem Satz in den Keller zurück, dort, wo er am dunkelsten ist. Von einem Diener auf den Versteck aufmerksam gemacht, bittet Sofonisba den Conte, mit ihrem Pistol in den Keller hineinzuschiessen. Anchise am Kellerfenster zu Rutilio:

> Ach, Herr Schwieger, gut und wacker
> Wenn auf's Korn mich nimmt der Racker;
> P— nur gleich ihm auf die Pfann',
> Dass der Schuft nicht schiessen kann.[1])

Carlotta und Ottavio beschwören den Conte nicht zu schiessen, der schon das Publicum in einem Aparte mit der Bemerkung beruhigt hatte: die Pistole sey nicht geladen. Sofonisba dringt in ihn. Conte besteigt eine an den Erker lehnende Leiter und drückt ab. Das Pistol giebt natürlich kein Feuer. Rutilio hat die Kellerthür geöffnet, dem Anchise zurufend: „Reiss aus!“ (Scappa fora). Anchise läuft, Misericordia schreiend, was er laufen kann, wirft im Rennen die Leiter um, worauf der Conte steht. Conte klammert sich an das Erkergitter und bleibt so in der Luft schweben. Anchise jämmerlich schreiend: Parce mihi, parce, parce. Conte, brüllt wo möglich noch stärker nach der Leiter. Carlotta und Ottavio, Sofonisba und Rutilio begleiten diese Schlussscene mit Wechselgesang.

> Carl. / Ottav. } Eine lustigere Scene
> Gab es nimmer, meiner Treu!
>
> Sofon. / Rutilio. } Nein, ich schwöre, nimmer wähne,
> Dass es bleiben wird dabei.[2])

Es bleibt auch nicht dabei. Schon Eingangs des zweiten

---

1) Signor suocero mio bello,
Se mi amazza quel briccone,
Voi pisciateli il focone,
Che sparar cosi non può.

2) Carl. / Ottav. } Una scena ossai graciosa,
Quest' è stata in verità!

Sofon. / Rutilio. } Nò, te juro, ca sta cosa
Accossi no restarrà.

Actes kommt Rutilio in Begleitung eines Facchino mit einem Sack auf der Schulter, worin — was steckt? Don Anchise. Facchino stellt den Sack nieder und entfernt sich. Nachdem sich D. Rutilio nach allen Seiten umgesehn, öffnet er den Sack vorsichtig. Anchise streckt den Kopf hervor mit dem Vorschlag, Carlotta erst zu entführen, und ihr nachträglich die Verheirathung mit ihm zu notificiren. Dieser Vorschlag aus dem Sack heraus, ist wieder urkomisch; was freilich das Sackmotiv schon durch Molière's Sganorelle war im „Médecin malgré lui;“ der aber das Urkomische seinerseits wieder entlehnt hatte, „wo er es eben fand.“ Wir geben der Anwendung desselben in Lorenzi's Singkomödie den Vorzug: einmal weil das Motiv hier naiver dadurch wirkt, dass es nicht — wie bei Molière — von satirischen Beimischungen und Hahnrei-Malicen verschärft erscheint; und auch desshalb den Vorzug, weil das Motiv durch die Musik einen Reiz empfängt, deren ausgleichender Wohllaut das Groteske mildert; wie denn überhaupt der musikalische Ausdruck eine veredelnde Kraft selbst auf das Niedrigkomische ausübt. Er umgiebt dasselbe mit einem phantastischen Hauche, der es dem Gefühl und der Phantasie anschmeichelt, diesem Zwillingsbronnen der Verschönerung und Verjüngung auch des Possenhaften, Trivialen und Gemeinen.

Rutilio und Anchise verhandeln noch über den Vorschlag, als Carmosina eintritt. Anchise, der eben seine Ansicht über „Cornelio Tacito“ entwickeln will, duckt schnell in den Sack zurück. Es dauert nicht lange, niest auch schon Anchise im Sacke. Rutilio giebt, unter beiseitlichen Verwünschungen des Niesens vor: der Hausknecht wär's, der dort hinten ein dringendes Geschäft abmache.[1] ... Wiederholte Nieser, erwidert von Rutilio's sackgroben Flüchen, die der prustende Kater im Sack für Prosits hält, sich schönstens bedankend. Carmosina wundert sich über den niesenden Mehlsack, wofür ihn Rutilio mit dem Bemerken ausgab: ein Patient hätte ihm denselben zugeschickt. Nun steckt Anchise auch noch den Kopf hervor mit seinem wie ein unterdrückter Nieser herausplatzenden „Cornelio Tacito“, den er vorhin bei Carmosina's Eintreten, im Niederducken,

1) Menicuccio che scarica qui dietro.

ersticken musste. Carmosina weiss nun, woran sie mit dem Mehlsack ist, verspricht aber zu schweigen, so viel eine Kammerkatze, die mit der Gegenpartei unter Einer Decke spielt, schweigen kann. Nach einer lebhaften Debatte, zwischen Rutilio und Anchise, die nun wieder allein geblieben, über des letztern seltsames Missverständniss, als sollte er, statt Carlotta, Rutilio's Frau heirathen, muss Anchise wieder, wegen Diamantina, untertauchen, die singend und springend mit einem Tamborin in der Hand eintritt. Sie will durchaus wissen, was der Sack beherbergt. Rutilio lügt einen Sack voll, mit Hühnerfutter, Mehl, allem Möglichen. Diamantina will von allem Möglichen ihr Theil abkriegen. Rutilio verstopft ihr den Mund mit versprochenem Zuckerbrod und führt sie hinein. Jetzt kommt der Conte in einem Selbstgespräch begriffen über Carlotta's zweifelhafte Zuneigung zu ihm. Anchise macht sich Gedanken im Sack wegen „Cornelio Tacito."

— Säh mich jetzo
Cornelio Tacito:
Er wär im Stand, und schrie:
Ich sey ein grosses Vieh.[1])

Das „Vieh" hört Conte, vermöge einer eigenen Beschaffenheit seiner Ohren, zuerst, und bezieht es auf sich. Nun bemerkt er auch den Sack und wittert Unrath. Anchise kommt, im Wege einer natürlichen Gedankenverbindung, vom „Vieh" auf seinen Schwiegervater, und raisonirt über Schwiegerväter im Allgemeinen. Da steigt dem Conte ein kühner Gedanke auf: Wie wenn er in diesen Sack kröche, und dadurch in den Besitz von Carlotta gelangte? Zu dem Behufe muss er aber erst, gemäss der physischen Eigenschaft der Undringlichkeit der Körper, den präsumtiven Insassen hinauswerfen, woran er sich denn auch sofort begiebt, nachdem er den von Rutilio zugebundenen Sack geöffnet. Anchise starrt den Conte mit offenem Maule an, wie sein Sack. Dieser, der Conte nämlich, heisst ihn einem Bessern wei-

---

1) — Se mi vedesse
Ora Cornelio Tacito
Non direbbe agli amici,
Che io sono una gran bestia.

chen und Platz machen. Anchise springt aus dem Sack, wie der Mönch aus der Kutte, und läuft dem Garten zu mit der Bitte an den Conte: seine Braut von ihm schönstens zu grüssen.[1]) Conte kriecht in den Sack, und taucht als glücklicher Bräutigam unter in ein Meer von seliger Hoffnung auf Carlotta's Mitgift.

Sofonisba, die mit Carmosina und zwei Dienern schon vor dem Sacke steht, befiehlt dem Kammermädchen, denselben zu öffnen. Diese getraut sich nicht, und entflieht. Sofonisba heisst die beiden Knechte hineingehen und Knüttel holen. Die Knechte befolgen den Wink. Auch den zweiten, die Prügel in Schwung zu setzen und den Sack zu bearbeiten, ohne Rücksicht auf den Einspruch des inzwischen dazugetretenen Rutilio, der den Anchise im Sack zu haben glaubt. Nun geht ein Dreschen vor sich, wie in der besten Scheune. Zum erstenmal wird Sack und Esel in Einer Person geprügelt, trotz dem eselsmässigen Geschrei, womit letzterer gegen diese Identität im Sack protestirt. Sofonisba erkennt den Liebling an der Stimme, und gebietet den Dreschern Einhalt. Diese aber können mit bestem Willen vor schallenden Schlägen nicht hören, und kalaschen drauf los, bis Sofonisba wüthend mit ihren Nägeln über sie herfährt, als wäre sie die Katze im Sack. Weibernägel schlagen selbst prügelbegeisterte Hausknechte in die Flucht. Sie laufen wie vor Teufels Krallen. Rutilio, verblüfft über die Verwechselung, erholt sich allmälig an der Erzählung des Conte so weit, dass er vor Vergnügen sich den Buckel voll zu lachen im Begriffe stand, wenn Sofonisba nicht auf den Bukel Beschlag zu legen, Miene gemacht hätte. Er entzieht ihn der Eventualität durch die schleunigste Flucht.

Der herbeigelaufenen Carlotta befiehlt Sofonisba, sich mit dem Bräutigam im Sack zu verloben. Ottavio stöhnt, unbemerkt im Winkel, die herzbrechendsten Aparte's über Carlotta's Verrath, die, auf Carmosina's Eingebung, sich scheinbar zu fügen, dem Ansinnen der Stiefmutter entspricht mit innerstem Widerstreben. Conte eilt auf den Flügeln der ersehnten Mitgift, den Schwiegervater herbeizuholen. Ottavio stürzt aus

---

1) Se vedete la sposa i miei rispetti.



dem Winkel hervor und zieht das Schwert, um sich todt zu stechen. Sofonisba hält ihn ab. Der herbeigeeilte Rutilio bedeutet sie, ihn doch gewähren zu lassen: Ottavio spiele ja blos mit Carlotta Komödie, und wiederhole mit ihr eine Liebesscene. Diese geht denn auch so glücklich von der Spuhle, dass sich das Liebespaar unter den zärtlichsten Versicherungen die nöthigen Aufschlüsse über ihre wahren Gefühle giebt, zur grossen Befriedigung des Rutilio und seiner Frau, Donna Sofonisba, die, als passionirte Theater-Schwärmerin, von den Komödienspiel des Ottavio und der Carlotta, als „Flaminio und Celia", so hingerissen wird, dass sie selbst ins Agiren hineingeräth und mit einen Wahnsinnsmonolog[1]) als Abgangsarie davonstürmt. Den günstigen Augenblick benutzend, will Ottavio um Carlotta bei ihrem Vater anhalten, da hört Rutilio Anchise's Finkenschlag oder Gimpelpfiff aus der Ferne. Er ruft ihn herbei, um ihn mit Carlotta zu vermählen. Diese meint, dabei dürfe die Mutter nicht fehlen. Rutilio eilt, sie herbeizuholen. Anchise bringt inzwischen bei Carlotta seine Bewerbung an, die ihre zustimmende Erwiderung an Ottavio richtet, wie Ottavio, zu Anchise's besonderer Befriedigung, für diesen zu sprechen vorgiebt. Rutilio kommt mit einem Diener zurück, der einen Schreibtisch und Schreibzeug herbeiträgt, findet den Anchise allein, fragt nach Carlotta. Sie hat sich entfernt, sagt Anchise, hätte ihm aber Dinge gesagt, um das liebe Vieh verliebt zu machen.[2]) Rutilio ersucht Ottavio, den Heirathsvertrag niederzuschreiben. Nun findet sich, dass er das Schema eines Miethscontractes mitgebracht, was beim Abfassen des Ehevertrags ein spassiges Vermischen von Vermiethungsformeln mit ehecontractlichen Stipulationen veranlasst, begleitet mit Rutilio's Verwünschungen des Anchise, der die Rubriken des Miethscontracts immer dazwischenwirft. Beim Unterschreiben lässt Ottavio die Feder fallen. Während Rutilio sie aufhebt, schiebt Ottavio ein anderes

1) Sofon. Vedimi fa na scena de delirio. . . .
Sieh, wie ich eine Wahnsinnscene spiele.
Rutilio. Zitto! che la Signora va nipazzia.
Still! Denn die Frau verfällt in einen Raptus.

2) — mi ha detto cose da innamorar le bestie.

inzwischen geschriebenes Blatt unter, das Rutilio zeichnet. Anchise entfernt sich, um Sofonisba zur Unterschrift zu bewegen. Es gelingt ihm auch sie herbeizuholen, aber mit seinem Kragen in der Hand; Er als Anhängsel nachgeschleppt und ihr Pistol auf der Brust, die in Gefahr eine handvoll Rehposten zu schlucken, wenn Anchise nicht förmlich der Carlotta entsagt. Vorher hatte bereits Ottavio dem Conte, der sich als Bräutigam schon eingefunden, den Degen auf die Brust gesetzt, mit der Drohung, ihn zu durchstossen, falls er nicht Carlotta in Gegenwart von Sofonisba aufgiebt. Conte wimmert halbohnmächtig: „Ich entsage.“[1]) Sofonisba treibt aber ihren Mann so in die Enge, dass er in Carlotta's Verbindung mit dem Conte willigt. Am meisten imponirt ihm ihre Abstammung vom Trojanischen Pferde[2]), deren sie sich gegen ihn rühmt. Er habe davon gehört, bemerkt er kleinlaut, doch hielten einige Heraldiker dafür, der Urahn sey ein gewöhnlicher Esel gewesen.[3]) Mittlerweile hat Anchise den Wink des Titels der Komödie: „Wenn zwei hadern, findet der dritte seinen Vortheil“ benutzt, und sich vor Sofonisba's Pistol in einen Winkel gerettet. Aus dem Versteck von Sofonisba und Carmosina hervorgeholt, entsagt er, aber nur weil er im Seminar das Gelübde der Keuschheit abgelegt. Jetzt fordert Sofonisba den Conte auf, sich mit Carlotta zu vermählen. Er macht Winkelzüge, zitternd vor Ottavio's Degenspitze, auch in der Scheide. Von Sofonisba gedrängt, röchelt der Contino die Entsagung wie seinen letzten Athem aus. Sofonisba fällt wüthend über ihn her; gleichzeitig Rutilio über Anchise. Die beiden Entsagungs-Bräutigame entspringen. Sofonisba und Rutilio stürzen ihnen nach. Contino kommt zurückgesprengt auf die Bühne und bittet Carmosina um Schutz. Sie lässt ihn in eine Seitenkammer aus Fürsorge für den dritten Act. Hierauf kommt An-

---

1) Mi disdico. (II. Sc. 14.)

2) Sui gia che l' avolo
De la mia casa antica fu chiantato
Dal cavallo di Troja.

3) Rut. Cioè, qui sono varj
L' istorici tra loro: e molti dicono
Che lo chiantaje un ciuccio del Paseone.

chise im stärksten Galopp angesprengt wie ein von Hunden gehetzter Esel. Carmosina öffnet eine zweite Kammer, in die Anchise blindlings hineinspringt. Jetzt kommen Sofonisba und Rutilio schnaubend nachgerannt, jeder seinem Strohmann auf die Fährte. Carmosina freut sich der Verwirrung[1]), die der Vorhang unter seine Flügel nimmt.

Mit dem Entscheidungsact, dem dritten, hält Sofonisba's Entschiedenheit: Carlotta dem vorläufig, wie Anchise, unfindbaren Conte zu vermählen, gleichen Schritt. Carlotta täuscht Beide, Vater und Mutter, durch scheinbare Fügsamkeit in ihren Willen. Es entwickeln sich nun Scenen vor uns von kolossaler Drastik. Wir stehen mit Carmosina und dem von ihr bisher versteckt gehaltenen Anchise vor einem Bärenstall in der Nähe des Gartens. Der Bär zum Stall ist Anchise, der in einem täuschenden Bärenpelze steckt. Die Koboldin, die Carmosina, zeigt ihm den Zwinger, dessen Gitter geöffnet, und durch den er vor Tagesanbruch entkommen und den Gefahren sich entziehen könne, die ihm bevorstehen, falls ihn Sofonisba und Rutilio fänden. Carmosina überlässt ihn dem Bärenstall, und entfernt sich. Gleich darauf kommt Ottavio mit seinem Versteckling, dem als gipsweise Statue verkleideten Conte. Die Statue besteigt das Postament, das ihm Ottavio bezeichnet, mit der Drohung, bei der geringsten Regung auf ihn zu schiessen. Bei Tagesanbruch könne er durch die geöffnete Gartenthür entwischen.

Man denke sich Anchise als Bären am Stallgitter, und unweit davon seinen Leidensgenossen, Conte Piroletto, auf dem Postamente steif dastehen als Gipsstatue. Noch weiss Einer nicht vom Andern, doch stellt Jeder seines Ortes schwere Betrachtungen an über seine Lage:

Conte. Dahin sind meine Pläne.
Anch. Potz Schwerenoth, vergessen meine Kleider!
Wie komm ich heim, nach Trocchia?
Conte. Und dauert eine Ewigkeit die Nacht.
Anch. Wär Carmosina doch nur hier.
Conte. Da seht

---

1) Na mastu pe' inbrogliare,
Meglio de me non c' è.

Nur mein verwünschtes Pech,
Nun rinnt die Nas' mir und darf mich nicht regen.

Anch. Will sächtchen zusehn, ob ich sie vielleicht
Kann sprechen. Heim nach Trocchia als Bär —
Das geht nicht. (verlässt den Stall.)

Conte. Sapperment, schon schmerzen mich
Die Beine — Schwere Brett, der Bär aus'm Käfig —
Gott steh mir bei!

Anch. Hier ist sie nicht.

Conte. Bleib ich
Hier stehn, frisst mich der Bär, und rühr ich mich,
Brennt mir Ottavio auf den Pelz —

Anch. (dicht vor ihm)
Von hier aus, oben hier, vom Postament,
Vielleicht erblick ich sie —

Conte. Er wittert schon, die Bestie, Menschenfleisch.

Anch. Hinauf denn! (klammert sich an die vermeinte Statue um sich auf den Sockel zu schwingen. Contino springt laut schreiend hinunter, Hals über Kopf nach einem Winkel, während der ebenso erschrockene Anchise Schutz in einer andern Ecke sucht.)

Conte. Gott sey mir gnädig — Hülfe!

Anch. Gott erbarm's —
Vom Teufel ist die Statue besessen.[1])

---

1) Contino.
Disegni miei svaniti!

Anch. Canchero, e non mi o' preso i miei vestiti.
E a Trocchia, come torno?

Cont. Mi sà mill' anni che si faccia giorno.

Anch. Ci fosse Carmosina

Cont. Ma vedete
Disgrazia maledetta.
Mi cola il naso, ed io non posso muovermi.

Anch. Io voglio uscir pian piano per vedere
Di parlare a colei. Posso tornare
A Trocchia sotto specie di animali? (Esce dalla stanza).

Cont. Catteru, i piedi già mi fanno male.
Canchero l' orso è uscito dalla stanza!
Oh sfortunato me

Anch. Qui non la vedo.

Cont. Ohimè, se quisto fermo,
Son divorato certo; e si me movo,
Me la fa Don Ottavio.

Anch. Io da qui sopra

Dass jetzt D. Rutilio und Sofonisba daherkommen, Jeder mit einem Licht in der Hand den betreffenden Schwiegersohn suchend, verspricht eine sublime Situation. Bär und Statue rennen beide, jeder zu seinem Beschützer hin: Bär-Anchise zu Rutilio; Statue-Conte zu Sofonisba. Das Ehepaar, halb todt vor Schrecken, sinkt um, hinstürzend auf den Rasen. Bär und Statue überbieten sich in Beschwichtigungen und den schmeichelndsten Umarmungen zum immermehr sich steigernden Entsetzen der Gatten. Rutilio zeterschreiend glaubt sich von den Krallen des Bären erdrückt, zerfleischt; und Sofonisba vom Teufel in Gestalt einer weissen Statue geholt, während Bär und Statue vor einander schaudern:

Anch. (zu Rutilio) Bin ja der Schwiegersohn, der euch umarmt.
Conte. (zu Sofon.) Kennt ihr denn, Herzchen, euren Conte nicht?
Sof. Schon würgt er mich.
Rut. Zerquetscht er mich. . . .
Conte. Sieh, sieh,
Schon frisst den dort das Vieh.
Anch. Schau, schau
Schon holt der Weisse dort die Frau.[1])

In ihrer Todesangst verlegen sich die bėiden Gatten aufs Teufelbeschwören. Rutilio lässt Geräusche vor Schrecken als eben

---

Meglio vedrò se vi è.
Cont. Ah che all' odore
Vien già la bestia della carne umana.
Anch. Ora montiamo via . . . (vuol salire dov' è la statua, e distende le mani per afferrarsi a quella, ed il Contino solta a terra gridando, e fugge ed appiattasi in un angolo della scena, e D. Anchise fa l' istesso in un altro).
Cont. Mi seri cordia, ajuto! . . .
Anch. Mamma mia! . . .
Questa è certo una statua indemoniata.

1) Sofonisba.
Bene mio già nime strascina . . .
Rut. Mo se spolleca no braccio . . .
Cont. Vedi caso! quella bestia
Già si mangia quello là.
Anch. Vedi coso! quel demonio
Già si porta quella là.

so viele Dämonen los[1]), mit einer Vehemenz, dass Bär und Statue das Gepolter auf Rechnung des citirten und heranbrausenden Teufels setzen, und hülfeschreiend davonstieben. Rutilio entflieht von der einen, Sofonisba von der andern Seite. Bär und Statue ihnen nach.

Ottavio eilt mit Carlotta herbei, und theilt der Bestürzten mit: ein Schriftblatt, das er in den Kleidern des Conte gefunden, würde denselben unter allen Umständen zur Verzichtleistung auf ihre Hand zwingen:

Wenn Blumen auf Matten
Verschmachtend ermatten,
Facht sie die Glühe
Des Morgens, der Frühe
Belebender Strahl:
So auch, mein Leben,
Sehen wir schweben
Durch Dunkel und Trübe
Die Sterne der Liebe
Und Hoffnung zumal;
Lichtend im Herzen
Schmerzen und Qual.[2])

Conte hat den alten Adam wieder angezogen, und erscheint an der Hand der Sofonisba, um die seinige in Carlotta's Hand zu legen. Mit ihm allein gelassen, wünscht Carlotta vom Conte einen entscheidenden Beweis seiner Liebe: sie aufgeben. Das hiesse — sterben, erwidert Conte, und ahnt nicht, dass ihm allbereits die letzte Scene auf den Nägeln brennt, die ihm und seinen Ansprüchen ein Ende macht. Ein Blatt Papier schiebt

---

1) Con strepito improvviso.

2) Sul prato l' erbetta
Col fior languiva!
Ma l' alba ravviva
L' erbetta, ed il fior.
Così, mio Tesoro,
Tra il nostro penare,
Già limpida appare
La stella di amor,
Che a toglier ne viene,
Le pene dal cor.

sich zwischen ihn und Carlotta, als ewige Scheidewand: Dasselbe Blatt, das Ottavio in der Tasche des Conte gefunden. Es ist ein Brief an einen Freund, worin Conte schreibt: Sobald er durch die Trauung in den Besitz von Carlotta's Vermögen, Schmuck u. s. w. gekommen, würde er sich aus dem Staube machen. Nun kehrt Sofonisba ihre ganze Wuth gegen den Betrüger und lässt ihn von ihren Dienern festnehmen. Dem Rutilio aber, der an seinem Schwiegersohn Anchise mit Löwenzähnen festhält, zeigt Ottavio jenes beim Aufsetzen des Heirathscontracts ihm untergeschobene und von Rutilio unterschriebene Blatt, das ihn stumm macht, wie kein anderes Blatt vor dem Munde, und für Anchise ein Laufpass ist.

Beide Blätter, wodurch das Blatt sich zu Gunsten des Liebespaares wendet, sind vom Zaun gepflückt, und so überflüssig wie nur das leerste Blatt. In keiner Weise entspricht die Auflösung der komischen Verwickelung, noch die Intrigue der Komik. Eine opera buffa kann jedoch bei einer schwachen Intrigue recht gut bestehen, wenn nur die Komik ihre starke Seite ist. Ja wir möchten der Ansicht seyn, dass eine kunstreiche Verwickelung, eine feingefädelte Intrigue, diesem Genre nicht zukomme. Die Komik aber in Lorenzi's Stück ist ächtes Buffogenre, und frischer vom Sprudel der Charakterkomik geschöpft, als die der meisten Komödien des 16. Jahrh., vor denen Lorenzi's Buffooper ausserdem die bessere Sitte und das Unverfängliche voraus hat. Frägt man uns auf's Gewissen, in welchem der beiden Arten von Singdramen: dem historischen Melodramma von Zeno-Metastasio, oder der bürgerlichen Singkomödie des Lorenzi, wir den namhafteren, für die Geschichte des Drama's bemerkenswertheren Fortschritt, im Verhältniss zu dem italienischen Drama voraufgegangener Epochen erkennen: so würden wir uns für die komische Oper des Lorenzi erklären, die in Hinsicht auf vis comica der Komödie der Cinquecentisten nicht nachsteht, und diese an Decenz, Ursprünglichkeit und Naivetät übertrifft.

Im Jahre 1772 wurde die besprochene Opera buffa oder Comedia per Musica im Teatro Nuovo, mit der Musik des berühmten Maestro Giovanni Paesiello, aufgeführt, der fast sämmtliche komische Opern des Lorenzi componirte. Späterhin änderte Lorenzi den Titel dieser Oper und nannte sie „Gli

Amanti Comici." Er brachte ausserdem verschiedene Aenderungen an, u. a. die sehr glückliche, dass er die drei Acte in zwei zusammenzog. In dieser Gestalt wurde die Oper 1777 unter ausserordentlichem Beifall wiederholt. Wie gut, ja wie noth that eine solche Kürzung den meisten, wo nicht allen Stücken des Lorenzi! Der letzten seiner Commedie per Musica insbesondere: dem

Socrate Immaginario,

„Socrates in der Einbildung", dessen Darstellung auf dem Teatro Nuovo in den Herbst des Jahres 1775 fällt.

Was der Dichter versäumte, wollen wir nachholen, und den Socrate derart ins Kurze fassen, als lägen uns zwei kurze, statt drei lange Acte vor. Aus Lorenzi's komischen Opern wählten wir zu unserem Zwecke seine erste und letzte in der von uns benutzten Sammlung mit gutem Bedachte. Sie schienen uns sein eigenthümliches Genre, die bürgerliche komische Oper, mehr als die anderen zu vertreten, deren verwickeltere Intrigue und theils romantisches, theils mythologisch-phantastisches Element den Styl der eigentlichen Buffooper fälschen möchte. In dieser Gattung das Höchste zu leisten, blieb dem Masken-Märchen-Drama des Gozzi vorbehalten, dem die rein bürgerliche Commedia denn auch in dem Lustspiel des Goldoni entgegentrat. Die Reminiscenz an Aristophanes' gleichnamigen komischen Helden war ein zweiter Anlass, der uns zu dieser Auswahl bestimmte. Es bleibt zwar in Lorenzi's Socrate bei der blossen Reminiscenz, die nur hin und wieder, und vielleicht dem Dichter unbewusst, durch einige polemische Schlaglichter auf die Sitten der Zeit an die Fusstapfen des Dichters der „Wolken" wie zufällig anstreift. Indessen mag gerade dieser schwächliche Anklang die unermessliche Ueberlegenheit der Aristophanischen Staatskomödie, als Kunstgattung, vor dem bürgerlichen Lustspiel in allen seinen Formen darthun. Eine Ebenbürtigkeit mit jener grossen Komödie kann das neuere Lustspiel nur in derjenigen Gestalt und Richtung ansprechen, wo dasselbe, wie die Komödie des Aristophanes die staatlichen Verhältnisse, so die gesellschaftlichen Zustände in ihren polemisch tiefsten Conflicten, die in letzter Verflechtung wieder nur staatliche sind, ihrer komischen Katharsis unterwirft.

Zu den Komödien solchen Schlages von classischem Zuschnitt rechnen wir die Mandragola des Macchiavelli, z. B., den Tartuffe des Molière. Die innere Verwandtschaft der romantischen Komödie des Shakspeare mit der Aristophanischen Staatskomödie wird betreffenden Ortes ans Licht treten. Dem Genre des Lorenzi, seinem „Socrates in der Einbildung" vor Allem, haftet immer der Charakter eines blossen lustigen Einfalls, Schwankes, einer Farce, an, die den komischen Helden zu einem Stegreifnarren auf eigne Hand stempelt, nicht aber zu einem Gattungsnarren der Einbildung, dessen komische Hybris, der lächerliche Wahn, — das Schuldmoment in der Komödie, wie dargethan worden[1]), — das ächte Lustspiel zu belehrend-ergötzlicher Sühne bringt. Ein Socrates in der Einbildung konnte allenfalls zum Komödienhelden, zur komischen Gattungsfigur, in einer Zeit erhoben werden, wo der seit Petrarca, dem Erzvater des schöngeistigen modernen Humanismus, bis zur Manie, bis zum Socrate immaginario oder Cicerone, oder Livio immaginario gesteigerte, auf unbedingte Wiederherstellung des classischen Alterthums mit Haut und Haaren gerichtete Gelehrtendünkel in voller Blüthe stand. Zu Lorenzi's Zeit war der Held seiner Komödie, Don Tammaro Promontorio, Bürger in Modagno, einem neapolitanischen Städtchen, der Einzige seines Jahrhunderts, der zu seinem Privatvergnügen sich einbildet, ein Sokrates zu seyn; der grösste Weise seiner Zeit, deren grösster Narr er ist ohne alle Orakelbeglaubigung, aus eigner Machtvollkommenheit, und kraft eignen Orakelspruchs, Orakel und grösster Narr zugleich.

Als Solchen verfolgt ihn seine Xantippe, Donna Rosa, mit einem Stock die Treppe hinunter. Seine Tochter aus erster Ehe, Emilia, die Kammerzofe Lauretta und Calandrino, Diener und Bibliothekar des D. Tammaro, suchen Donna Rosa von Misshandlung ihres Gatten abzuhalten, was ihm gar nicht lieb ist, weil ihm dadurch mit jedem vorenthaltenen Stockstreich ein Pinselstrich zur Xantippe verloren geht. Sie droht ihm die Knochen entzwei zu schlagen: „Geniren Sie sich nicht!"[2]) ruft Sokrates

1) Gesch. d. Dram. II. S. 34 f.

2) Rosa. Vo desossorlo.
Tamm. Si serva pure.

der Zweite, denn nur als zweiten Socrate will er sich betrachtet und geehrt wissen. Wesshalb will ihn seine Frau durchholzen? Socrate ist drauf und dran, seine Tochter Emilia, die einen jungen Mann, Ippolito liebt, mit seinem Lieblingsjünger, seinem Platone, dem Barbier, Maestro Antonio, zu verheirathen. Tammaro behauptet, derselbe sey nicht mehr Barbier, seitdem er ihn durch Anlegung des Philosophenmantels zu seinem Plato umgewandelt. Der Barbier ist von Profession ein Philosoph, da der Bart nicht den Philosophen macht. Als eine Neuerung in der Komödie muss diese Stiefmutter betrachtet werden, welche die Herzensangelegenheiten ihrer Stieftochter in die Hand nimmt, und deren Verheirathung mit dem Geliebten, im Interesse desselben, mit dem Prügel dem Vater abkämpft. Eine zweite, in der Komödie, in der italienischen namentlich, unerhörte Neuerung ist die, dass Emilia, die den Ippolito aus Grund des Herzens, leidenschaftlich, liebt, ihn trotzdem nicht anders als mit Einwilligung ihres verrückten Vaters zu heirathen entschlossen ist, der doch an seinem Barbier, seinem Platone, oder wie Maestro Antonio sich nennt, „Pratone", einen Narren gefressen. Stiefmutter Rosa ist bereit, dem Liebespaar zu einer heimlichen Flucht, einer Entführung, die Hand zu bieten. Dagegen wehrt sich die aus kindlicher Pflicht bis zur Lustspielwidrigkeit tugendhafte Emilia mit Händen und Füssen:

> Weit lieber wollt', ich sterben,
> Als meines Rufes makellose Reinheit
> Durch schnöde That beflecken.[1])

Rosa. Ob sie denn den Barbier heirathen würde. Emilia. Das würd' ich, ja[2]) -- eher als sich ohne ihres Vaters Einwilligung mit ihrem Geliebten vermählen. O du tugendhafte Komödienliebesheldin in der Einbildung! „O der thyrann'schen Tugend, die mich zu Grunde richtet!"[3]), ruft verzweiflungsvoll der von ihr nur mit Vater-Erlaubniss angebetete Ippolito. — Und die Ko-

1) Vorrei prima morire,
Che macchiare il candor della mia stima,
Con un atto villano.

2) Lo sposerei. — 3) Oh tiranna virtù, che mi trafiggi.

mödie mit zu Grunde richtet: — rufen wir insgesammt, die Hände ringend. Denn in der Komödie muss selbst die Moral der Komödie Spass verstehen, geschweige die erste Liebhaberin. Kein geeigneteres Mittel, die Komödie überhaupt in Verruf zu bringen, als um des guten Rufes willen das Komische lahm legen. Die Kunst besteht vielmehr darin, beides miteinander zu verbinden: den guten Ruf der Komödie und den der Liebhaberin. Mittlerweile macht die Narrheit des Socrate die erfreulichsten Fortschritte, so dass nicht abzusehen, wie die Liebenden ein Paar werden sollen. Der Umstand könnte die Spannung zu erhöhen scheinen, wenn nur Emilia auch etwas zur Verwickelung und Auflösung beitrüge. Selbst ein Hemmrad darf nicht einfach stillstehen. Die blosse durchgängige Weigerung in ihrer Lage ist eine steife Mauer, an welcher sich der verzweifelnde Geliebte den Kopf einstösst und gegen welche die Intrigue wiederholte Versuche macht, mit dem Kopf anzurennen.

Tammaro hat inzwischen Alle umgetauft. Die Tochter Emilia heisst Sofrosine; sein Diener, Calandrino, Simia, Lauretta, Saffo:

> Ich will, dass
> Der Hund selbst, den ich führe,
> Nach griechischer Weise seinen Wedel rühre.[1])

Es gilt nun, den Tammaro dahin zu bringen, dass er die Einwilligung zu Emilia's Verheirathung mit Ippolito gebe. Zu diesem Zwecke schlägt Ippolito der Rosa vor: da ihn Tammaro nicht von Person kenne, will er sich ihm als Athener vorstellen, der ihm, von seinem ganz Griechenland erfüllenden Ruhme begeistert, zu huldigen käme. Ippolito verspricht sich von dieser captatio Wunder, und als nächste Wirkung, die Zustimmung des Vaters zur Verbindung mit Emilia, um die er bei dieser Gelegenheit anhalten wolle. Tammaro macht indessen die erfreulichsten Fortschritte in seiner Narrheit. Mit jeder Scene kommt er einen Riesenschritt dem Vollendungsgipfel eines Sokrates

1) — E voglio
Che sin il can, che ho meco
Dimeni la sua coda all' uso greco.

μαινόμενος, eines rasenden Socrate, näher. In der vierten Scene Act I. ist er bereits so weit, dass er seinem Diener Calandrino, oder Bibliothekar Simia, nach Athen zu Diogenes Laertius abschickt, um diesen Biographen griechischer Philosophen aufzufordern, auch sein Leben zu beschreiben. Diogene Laerzio sey unfehlbar um die dreiundzwanzigste Stunde weniger ein Viertel im Porticus zu Athen anzutreffen, wo er um jene Stunde in der Regel mit Xenophon Dame oder Domino spiele. Simia hat Anfangs Reisebedenken, lässt diese aber unterweges, inbetracht des Reisestockes, den ihm sein Herr auf den Weg als Zehrung mitzugeben in Aussicht stellt. Nur die schüchterne Erwägung erlaubt sich Simia: ob es nicht gerathener wäre, behufs der Vervollständigung von seines Herrn Lebensbilde, abzuwarten, bis Donna Rosa, Socrate des Zweiten Xantippe, jenen bedeutsamen, von diesem brünstiglich erharrten Gesichtszug zu seinem von Diogenes Laertius zu zeichnenden Kopfe geliefert haben würde: jene Pinselstriche, meint Simia, mittelst welcher Xantippe die Erste dem Kopfe ihres Gatten Socrate die sprechende Lebensähnlichkeit dadurch ertheilte, dass sie ihm den bewussten Farbentopf gleich über den Kopf goss. So wichtig dieser charakteristische Gesichtszug unserem Socrate für die vollkommene Aehnlichkeit seines Portrait's mit dem Kopfe des griechischen Weisen bedünken mag: so eifrig wünscht er, dass Simia die Reise ungesäumt antrete. Den alles verschmelzenden Vollendungszug mit dem Farbentopf, dem „Orinale“, werde er ihm nach Athen, zur Verarbeitung für Diogene Laerzio, nachschicken, respective brieflich schildern. Was aber das von Simia verlangte Reisegeld angeht: so sey im philosophischen Bereiche

> Das Wort „Geld“ eine Häresie:
> Nackt geht und arm einher Philosophie.[1])

Mit sich allein, sinnt Tammaro um so ernster nach: wie Xantippe noch heute mit einem

---

1) Denaro! —
Nel regno filosofico
La parola denaro e una eresia:
Povera e nuda vai Filosofia.

Ihm über den Prachtkopf
Gegossenen Nachttopf,
Einem irdenen, scherblichen,
Ihn möcht's verunsterblichen.[1])

Da bringt ihm sein Platone, der Barbier Antonio, den Orakelspruch, den er nicht ohne Lebensgefahr vom Viehhirten an der Grotta Minarda erhalten, und der seinen Freund und Lehrer, Socrate Secundo, zum Weisesten von Grossgriechenland erklärt. Nicht minder Erfreuliches, als den auf einem schmutzigen Blatte geschriebenen Orakelspruch[2]), bringt Platone in seinem Töchterchen Cilla (Aspasia) mit, ein wirkliches, nicht blos verstelltes „Gänschen von Buchenau", Calandrino's Liebchen, die aber Tammaro schon zu seiner zweiten Frau ausersehen, um in diesem Stücke nicht hinter dem Athenischen Sokrates zurückzubleiben, welcher bekanntlich zwei Frauen hatte. Plato und Tochter sprechen den neapolitanischen Dialekt. Der Vater heisst sie, dem Socrate die Hand küssen. Cilla fragt naiv: „Blos die Hand?" Ant. „Was sie ihm denn sonst noch küssen möchte?" — „Herrje, das Gesicht, Vater!" Ant. „Einen Mann küsst man nicht im Gesicht, das ist Cacca." Cilla. „Die Schweinerei!"[3])
Tammaro und Calandrino sind entzückt von Cilla's Unschuld und holdseliger Einfalt vom Lande.

---

1) Come possa Xantippe oggi onorarti
Di un orinale in testa, e immortalarti.

2) Der Spruch lautet: Das Sokratische Wissen des Nichtwissens parodirend:

Sà che sà, se sà, chi sà,
Che se sà, non sà, se sà.
Chi sol sà, che nulla sà,
Ne sà più di chi ne sà.

3) Cilla. Schitto la mano, nè?
Ant. E che borrisse
Vasarle puro? . . .
Cilla. E che saccio, Gùnpa (Signor Padre) co guorazia
Nuje uce vasumma 'nfaccia.
Ant. Ma l' ommo, nenna mia,
Non se vasa, ch' è cacca.
Cilla. Porcaria!

Tammaro hält bei Platone um dessen Tochter Cilla an, in der Socratischen Manier fragenweiser Folgerung, die der Barbier so querköpfig beantwortet wie möglich, und entfernt sich, um seine erste Frau zum Willkommsgrusse der Zweiten vorzubereiten, ein Abgangsliedchen singend voll brünstiger Sehnsucht nach dem P—topf:

> O glücklicher Socrate!
> Nichts fehlt dir nun zu deinen Wonnen,
> Als über'n Kopf ein Guss aus Xantippe's Bronnen.[1])

Ippolito stellt sich, als Athener verkleidet, dem Tammaro vor, um ihm, im Namen Athens, seine Bewunderung auszusprechen und überreicht ihm eine Schachtel mit zwei einbalsamirten Nachteulen, die Tammaro als heilige Reliquien verehrt. Ferner drei Flaschen gefüllt mit Wasser aus den drei in Griechenland berühmtesten Flüssen: Mänander, Simois und Xanthus. Tammaro schwimmt in Seligkeit, und vermisst nur, um diese voll zu machen, zu den drei berühmten Wassern jenes nicht minder berühmte der ersten Xantippe, und fragt denn auch bei der Gelegenheit die Zweite heimlich:

> Ob denn die Urinalen voll?
> Rosa (leise.) Das fragst du deine Frau? Du Sau!
> Tam. (leise.) Ja wohl, du sollst mir über'n Kopf eins giessen,
> Und damit Basta![2])

Wer macht nun den Spass selbst zu Wasser? Die tugendhafte Emilia, die das ihrer Kindesliebe nicht halten kann, und herausplatzt: „Was Grieche!" Alles ihrem Vater entdeckt, und mit den Worten abläuft:

Tochter bin ich,

---

1) Oh Socrate felice!
Non altro alfin ti manca
Che da Xantippe un Orinale in testa.

2) — Se vi sono gli orinali pieni?
Rosa. (Che mi domandi, porcò?)
Tam. (Signorsi tu mi devi
Buttare in testa un Orinale. Basta.)

Und treu den Kindespflichten,
Werd' ich die Lieb' in meiner Brust vernichten.[1])

Ippolito wirft sich auf einen Stuhl und entleert seine Thränensäcke[2]), als wollte er mit seinem Augenwasser noch drei Flaschen füllen, und flennt: „Grausame Tugend!" Lauretta, die Zofe, ruft gar in einem Aparte: „Verrückte Frömmlerin!"[3]) Mutter Rosa: „Die Wuth verzehrt mich!"[4]) Tammaro giebt dem Ippolito die zwei einbalsamirten Nachteulen sammt den drei Flaschen mit den berühmtesten Wassern zurück, und wünscht ihm mit philosophischer Gelassenheit eine glückliche Rückreise nach Athen.

Noch schlimmer als die Anfrage wegen der vollen Kammertöpfe wäre dem Tammaro der Vorschlag, betreffend die zweite Frau, bei seiner ersten, Donna Rosa, bekommen, hätte sich diese nicht schnell eines bessern Abwehrmittels als Augenauskratzen bedacht: nämlich des homöopathischen Mittels: Eifersucht. Auch sie — so giebt sie vor — sey gewillt sich einen zweiten Mann zuzulegen, und zeigt auf Ippolito. Tammaro bleibt so gleichgültig bei der Ankündigung wie der erste Sokrates, als er 24 Sunden lang unbeweglich dastand, die Augen starr auf Einen Punkt hingeheftet, einem indischen Brahmanen ähnlicher, der unverwandten Blickes seinen Nabel betrachtet, als einem vom Delphischen Orakel zum Weisesten der Menschen erklärten griechischen Philosophen. Tammaro's, sein ganzes Denken absorbirender Nabelpunkt befindet sich in diesem Augenblick unter Xantippe's Bette.

Ein wunderlicher Polterabend zu Tammaro's Hochzeit mit der zweiten Frau, der Tochter des Platone, beschliesst den ersten Act. Die Scene stellt einen unterirdischen Raum vor: Socrate's Lehrschule. Donna Rosa zeigt sich am Eingang mit Lauretta und Ippolito, während Emilia durch eine andere Thür

---

1) Son figlia,
E al mio dover costante
Nel cuor saprò sacrificar l' amante.

2) — e da in un forte pianto, sagt die Theateranweisung.

3) (Spigolistra matta!)

4) La rabbia mi divora.

eintritt. Rosa erklärt ihrem Begleiter Ippolito, wenn es ihrem verrückten Mann Ernst ist mit der Cilla, so wird dieser Act mit Feuer endigen[1]), d. h. sie wird ihrem Mann das Dach über dem hirnverbrannten Schädel anzünden, um es dann nachträglich mit dem Orinale zu löschen. Tammaro, im griechischen Philosophencostüm, erscheint an der Spitze seiner Schüler, worunter der Barbier Platone. Zuletzt folgt Calandrino mit seinem Schätzchen, der Cilla. Tammaro besteigt, mit Hülfe des Antonio und vier seiner Schüler, eine Tonne, und heisst die Aspasia (Cilla) zu seiner Linken, und Platone (Barbier Antonio) zu seiner Rechten sitzen. Tammaro hält nun einen Vortrag über die Philosophie der Musik, dass man einen Chor von 100000 Rötschers zu hören glaubt, und giebt sogleich eine praktische Probe seiner neuen musikalischen Theorie, indem er diese auf Einer Saite seiner Laute vorträgt, die er zu dem Behuf an Calandrino's Rücken stemmt. Calandrino versichert, diese Musik schon in Paris gehört zu haben. Eine Zeitanspielung, die auf einen damaligen, einsaitigen Paganini schliessen lässt. Antonio fordert die Schüler zum Reigen auf, um den gefeierten Meister. Tammaro bringt ihnen die Lehre der Gymnastik in Erinnerung, und erzählt ihnen von den Sprungübungen, die er mit den Flöhen des Aristophanischen Sokrates abgehalten. Die Schüler schlingen nun mit Chorgesang ihre Tänze um Tammaro, während die Cilla mit ihren Puppen und Hampelmännern spielt. Im Tanzen stossen sie aufeinander und purzeln zu Boden. Calandrino und der Barbier winseln über ihre verrenkten Hüften. Tammaro hält einen gravitätischen Vortrag über das philosophische Verhalten bei Beinbrüchen, u. dgl. Possen mehr. Erneuter Tanz. Platone krönt den Tammaro mit einem Eichenkranz unter Tanz und Gesang.

Inzwischen hatte sich Rosa mit Ippolito entfernt und kommt nun zurück; Ippolito mit einer Guitarre. Rosa wirft den Tammaro von der Tonne herunter, und besteigt diese selbst. Tammaro schreit „Verrath" und „Heresie." Ippolito spielt die Guitarre; Rosa singt. Tammaro gebärdet sich, wie besessen. Rosa fordert die Schüler auf, die Tarantela zu tanzen. Es geschieht. Tammaro, in Wuth über die abtrünnigen Schüler, jagt

1) arò con foco terminar quest' atto.

sie sämmtlich mit einem Stock hinaus. Die unterirdische Palästra bleibt leer. Nur Ippolito und Emilia folgen den Davonstiebenden nicht. Sie haben noch ein Duo zu singen, worin die ehrenfeste Emilia ihren Geliebten fragt: Nach welchem Gesetze er denn die Tochter zu gewinnen glaube, wenn er den Vater beschimpfe.[1]) Ippolito bleibt ihr auf den „genitor" die zwei obligaten Reime, „ancor" und „cor", nicht schuldig. Wonach Tammaro mit der ganzen auseinandergesprengten Gesellschaft wieder hereinpoltert. Er beschwört Platone, ihn aus Barmherzigkeit umzubringen.[2]) Platone, der sein Barbiermesser nicht bei der Hand hat, will von dem Henkergeschäft nichts wissen. Rosa ruft: „Er ist toll, er ist toll."[3]) Lauretta findet dieses Finale wunderschön.[4]) Uns könnte es dagegen wie ein Polterabend vorkommen, von lauter zerbrochenen N—töpfen. Um aber gerecht zu seyn, müssen wir an Spiel und Paesiello's Musik denken, die auch in ein solches Gepolter Rhythmus und Harmonie zu bringen vermag.

Im zweiten Act schliessen Rosa und Calandrino ein Cartell gegenseitiger Hülfeleistung: Rosa fördert Calandrino's Verbindung mit Cilla; Calandrino die von Emilia und Ippolito. Da überrascht Tammaro Beide mit der Erklärung:

> Ich dachte schon daran, wie
> Die Zieg' ich und zugleich den Kohl kann retten:
> Platone soll sich nicht beklagen, und
> Ippolito heirathen meine Tochter.[5]) —

Rosa umarmt ihn vor Freude. Calandrino ruft: O unsterb-

---

1) Ferma, imprudente, e dimmi:
Qual legge mai consiglia,
Che a meritar la figlia
Si oltraggi il genitor.

2) Platone, amazzami per carità.

3) E pazzo, è pazzo.

4) Che bella scena.

5) Ho gia pensato, come
Salvar la capra e i cavoli. Platone
Non avrà di che laguarsi, e Ippolito
Sposerà la figlia.

licher Socrate! Beide machen aber ellenlange Gesichter, als sie hören, wie Tammaro das Dilemma zu lösen beabsichtigt, nämlich so: dass Emilia Beide heirathet, den Ippolito und den Platone. Der Barbier ist schon bei der Hand, mit Ippolito um das jus primae noctis zu loosen. Dieser fällt wüthend über ihn her, und Rosa steht im Begriff, dem Bartkratzer auf Kosten seines Bartes ins Handwerk zu pfuschen und ihn mit den Nägeln zu balbiren. Antonio wartet diese Nagelprobe nicht ab, sondern läuft davon; Ippolito nach. Von den Haaren, die der Barbier draussen bei Ippolito im Stich gelassen, erzählt erst die nächste Scene. Fürserste kehrt Ippolito, nachdem er Jenen in aller Geschwindigkeit mit Kolben rasirt, sofort zu Emilia zurück, um sie zu bewegen, ihrem unzurechnungsfähigen Vater doch nicht ihre ganze Zukunft, ihr Herz, ihr eheliches Glück, zum Opfer zu bringen, und aus überspanntem kindlichen Pflichtgefühl der Verrücktheit ihres Vaters Vorschub zu leisten. Emilia giebt in so weit nach, dass sie einwilligt, den Vater dahin zu bringen, sie mit Ippolito allein zu verheirathen ohne den Barbier.

Tammaro preist den Antonio glückselig ob der Prügel, die er eben von Ippolito bekommen, mit folgendem Sorites oder Kettenschluss:

> Der Weg zur Tugend ist Geduld;
> Die Prügel brechen der Geduld die Bahn;
> Der Weise und der Esel spiegeln
> Sich gegenseitig ab: der Himmel lässt also
> Zum Weisen, zum vollkommenen, dich prügeln.[1])

Platone meint, es thäte ihm leid, dass sich der Himmel wegen seiner bemühe.[2])

---

1) Tammaro.
> La pazienza è strada
> Della virtù: le bastonate sono
> Strada della pazienza. Il savio, e l' asino
> Sono specchi tra loro. Il cielo dunque
> Ti vuol perfezionare,
> Se già principia a farti bastonare.

2) Ant. Lo cielo veramente
> Ne potea far de manco.

Calandrino spinnt schon an seinem Anschlag. Er fragt den Tammaro, ob er sich denn mit seinem Demonio wegen der Hochzeit berathen. Tammaro, verblüfft, schlägt sich vor die Stirne. — Nein, ich Esel! So müsse er es jetzt und gleich thun, drängt Calandrino, und sich in die Gartengrotte begeben, wo er kniefällig den Demonio bitten soll, ihm zu erscheinen, und den Schatten von Emilia's Mutter, Tammaro's erster Frau, Cecilia, gleich mitzubringen. Was Demonio und Schatten rathen würden, das müsse Tammaro unverbrüchlich befolgen. In einem Verschlag hinter Calandrino stehen aber schon Rosa und Ippolito, vor Tammaro verborgen. Auf Calandrino's Wink übernimmt Rosa die Rolle des Geistes von Tammaro's erster Frau und Ippolito die des Demonio. Währenddessen ist die Kammerzofe, die Lauretta, auch nicht müssig. Sie versucht, den Barbier Maestro Antonio durch Liebesneckereien für sich zu kapern.

In der finstern Gartengrotte erblicken wir Don Tammaro mit einer Harfe. Calandrino erscheint mit einem Furienchor. Tammaro singt zur Harfe eine Geisterbeschwörung in griechischem Kauderwälsch:

Calimera,
Calispera.
Agatonion
Demonion
Pederaticon
Socraticon.

Die Furien tanzen um Tammaro mit bedrohlichem Gesang, der ihm nicht weniger in Aussicht stellt, als dass seine Hirnschaale der Proserpina zur Theetasse dienen soll.[1]) Tammaro schreit, als sägten ihm die Furien schon zu dem Zwecke den Schädel vom Rumpfe: „Simia, Simia, Hülfe, rette!"

Furienchor. Elender Büffel du,
Schnüffel nur immer zu:
In dieser dunstigen,

1) Ed il suo cranio
Serva a Proserpina
Come di chicchera
Per l' erbate.

Stinkigen, brunstigen
Höhle was suchest du,
Pruhstest und fluchest du,
Ohne Strumpf, ohne Schuh,
Schäbigen Rocks?

Zitternder, Schlotternder,
Schreckenbleich Stotternder,
Sage, was willst du hier?
Elendes Büffelthier,
Richtiger: Ochs!

Wisse, hier hausen nur
In dieser grausen Flur
Seufzer hohlstimmige,
Koliken grimmige,
Blähungen närrische,
Krämpfe hysterische,
Und du Schafsdämlicher,
Hirntoll Grämlicher,
Wagest zu nahen hier,
Du, mit der Hörnerzier
Stössigen Bocks?

Tammaro. Ich bin der Socrate, und komme
Mit meinem Genio,
Dem berühmten Demonio;
Um mit meiner Alten,
Will sagen, mit der Schattin
Meiner ersten Gattin,
Mich zu unterhalten.

Furienchor. Dann keine Noth hat es,
Würdiger Socrates,
Drum nur herein, herein!
Lasse den Zweifel drauss,
Und in des Teufels Haus
Sollst du willkommen seyn,
Morgen wie heut.
Nun sind auch wir bereit
Jetzt und zu jeder Zeit,
Meister, zu öffnen dir
Dort jene Eisenthür
Sperrangelweit.[1])

---

1) Coro.
Misero bufalo.
Almeno spiegati:

Ein heller, von Donnerknall begleiteter Blitzstrahl erfüllt die Bühne mit zahllosen fliegenden Sternen. Die Pforte öffnet sich, und auf einer wagenförmigen Maschine erscheint Rosa als Geist der Cecilia, neben ihr Ippolito, bizarr aufgeputzt, als Demonio. Tammaro stürzt winselnd auf die Knie, versichert aber dem Ippolito, der ihn fragt, ob er zittere: Es geschehe vor lauter Respect.[1] Seine theuere Ehehälfte aus erster Ehe scheint ihm fetter geworden nach dem Tode, und er erkundigt sich aufs zärtlichste nach ihrem Befinden. Sie nennt ihn einen Rabenvater, der die Tochter opfere und die Mutter verachte. Er schwört bei ihrem angebeteten Schatten, dass sie sich irre. Demonio wirft ihm den Barbier an den Bart, und fragt, wie er einem solchen Esel den ehrwürdigen Namen Platone geben konnte. Tammaro betheuert, der Barbier sey ihm im Traum als aufgeblasener Truthahn erschienen. Beim Erwachen glaubte er, die Erscheinung bedeute den Schwan des Plato, und als Maestro Antonio des Morgens in sein Zimmer trat, meinte er, den Truthahn lebhaft vor sich zu sehen, und es schwante ihm, der Traum sey in Erfüllung gegangen. Musste er nun nicht solchem Traumgesichte die Ehre

---

Tra queste fetidi
Nere caligini
Tremante e pallido
Che vieni a far?
Qui solo albergano
Sospiri flebili,
Dolori colici,
Affetti isterici.
E tu qui libero
Ardisci entrar?

Tam. Io son Socrate, e vorrei
Il mio Demone inchinar;
E coll' ombra mi dovrei
Di Cecilia consigliar.

Coro. Oh degno Socrate,
Entraci, entraci:
Casa di Diavolo
È al tuo servizio:
Le porte ferrei
Si apran per te.

1) È rispetto, Mastrissimo, è rispetto

geben, und den in Seifenschaum rudernden Barbier als seinen Schwan Platone umarmen? „Was sagt ihr nun dazu?“ fragt er mit bescheidener Zuversicht, sie eines Bessern belehrt zu haben. Per Bacco! ruft Cecilia's Schatten, wäre ich jetzt kein Schatten, für diese elende Entschuldigung bekämst du zur Stelle mehr denn eine Maulschelle. Warum denn, theurer Schemen? fragt Tammaro verwundert. „Weil du der Narren erznärrischster Narr bist.“[1]) Wie so? wünscht Tammaro dringend zu wissen. „Ja, ein Erznarr, der du zu einer Frau, wie Donna Rosa, noch eine zweite Frau hinzuheirathen willst.“ Tammaro kann nicht finden, dass dieser allerdings lebhafte Wunsch ein Zeichen von besonderer Verrücktheit sey. Dann giebt er das allgemeine Beste, das Staatswohl, zu erwägen, den volkswirthschaftlichen Beweggrund: die Bevölkerung.[2]) Demonio bricht kurz ab mit der Forderung: dass Ippolito die Emilia, Calandrino die Cilla heirathe, und Maestro Antonio Gesichter einseife nach wie vor. Ausserdem — fügt Cecilia's Geist hinzu — soll seine zweite Frau, Donna Rosa, im Hause die Hosen tragen nach wie vor[3]), sonst wehe ihm! Sie, seine Erste, würde dann als greuliches Nachtgespenst ihn heimsuchen und Tag und Nacht ihn quälen wie ehedem. Bei dieser Perspective fällt dem Unglücklichen das Herz in die Hosen, die er sogleich bereit ist, der zweiten Ehefrau zu überlassen, wofern die Hose nur der Talisman ist, der ihn vor den Nachtbesuchen der ersten schützt. Tammaro ist zu Allem bereit, und schwört es dem Demonio und dem Schatten seiner Seligen in die Hände.

Da kommt schon in der nächsten Scene Lauretta dahergerannt, der Rosa, Emilia und dem Ippolito, zu deren nicht geringer Bestürzung, meldend: dass Cilla durch die Thürspalte Frau Rosa und Ippolito bei der Verkleidung belauscht hätte, und dass Cilla es ihrem Vater erzählte. Dieser traf mit Tammaro zusammen, als derselbe eben die Grotte verliess und hat ihm

1) Ros. Per bacco, s' io non fossi
Un ombra adesso, ti darei de' schiaffi.
Tam. Ombra cara, e perchè?
Ros. Perchè tu sei
Un pazzo arcipazzissimo.

2) Ma la popolazione. - 3) Che porti le brache in casa.

Alles mitgetheilt, denn Lauretta sah, wie Tammaro sich selbst zwei Backpfeifen gab und sich in den Daumen biss vor Aerger. Wie ein Servo der Terenzianischen oder Cinquecentistenkomödie knüpft Calandrino die durchrissenen Fäden zum letzten entscheidenden Anschlag. Socrate soll einen Schlaftrunk als Giftbecher aus der Hand des Antonio nehmen, den dieser vom angeblichen Gesandten Athens erhalten und als Platone seinem Herrn und Meister überreichen wird. Mit Tammaro's vermeintem Todesschlafe würde dann Antonio's Bewerbung um Emilia von selbst wie ein Licht ausgehen. Entrüstet über den mit dem Demonio gespielten Betrug, ist Tammaro mehr denn je entschlossen, unverzüglich seine Tochter mit Platone und sich selbst mit Cilla zu verheirathen.

Die Ankunft einer Deputation aus Athen mit dem Schierlingsbecher, die Calandrino, in Gegenwart von Frau Rosa, Ippolito und Emilia, seinem Herrn anmeldet, vernimmt Tammaro mit erzwungener Ruhe und Ergebung. Seine letzte Bitte ist, dass seine Frau, bevor er den Becher leert, ihn zu dieser ernsten Handlung durch Begiessung mit dem Kammertopf würdig vorbereite. Diesen Zug hätte Aristophanes dem Lorenzi eingeben können. Dagegen würde Aristophanes der Emilia von der Empuse einen Tritt aufs Hühnerauge mit ihrem Fuss von Eselsmist haben versetzen lassen, als Emilia Miene macht, ihrem Vater auch diese Täuschung zu entdecken, und uns den besten Spass zu verderben. Sie wird davon nur durch Ippolito's Drohung, sich vor ihren Augen mit seinem Dolche zu durchbohren, abgehalten. Emilia stöhnt blos:

O welche neue Qual muss ich erdulden![1])

Antonio bringt gravitätisch den Becher, begleitet von zwei als griechische Spruchrichter verkleideten Dienern. Calandrino fasst den Tammaro, dem beim Anblick des Bechers flau zu Muthe wird, bei seiner Socratesehre. Er flüstert ihm zu, dass er lachen möchte. Tammaro lacht convulsivisch, trinkt und bedeckt sich das Gesicht mit einem Linnen. Die Familie bricht in Jammer und Wehklagen aus. Tammaro röchelt noch einige

1) Qual nuova specie di tormento è il mio!

Abschiedsworte. Sobald er in Schlaf gesunken, fallen die Angehörigen über den **Barbier** her, um ihn en famille hinauszuwerfen. Frau **Rosa** verlangt sehnsüchtig nach einem Stock. Das Hinausschmeissungsfinale geht, auf den Rath der **Lauretta**[1], mit gedämpfter Stimme, aber mit Antonio's ungedämpfter Rückentrommel vor sich. Paesiello's Streichinstrumente und Pauken mochten hier Wunder leisten. Nie hat der Rücken eines Barbiers seine Haut so opferwillig für seinen Streichriemen zu Markte getragen.

Im dritten Act geschieht die Erwachung aus dem zwiefachen Hirnschlaf von Trankbetäubung und Aberwitz. Bevor dieselbe eintritt, heisst **Rosa** das Liebespaar, **Emilia** und **Ippolito**, sich schnell vermählen. Und hier noch legt Emilia ihr tugendhaftes Veto ein, das Rosa dem Ippolito rathet, so zu respectiren, wie der Congress in Washington das Veto des Präsidenten Johnson. Frau **Rosa** rathet dem Ippolito, Emilia's Hand mit Festigkeit zu ergreifen und sie in den Hof hinabzuführen, gutwillig oder nicht, wo ein Wagen schon zur Hochzeitsreise bereit stehe. Da meldet **Calandrino**: Tammaro sey im Erwachen begriffen, und stammele den Namen **Rosa**. Diese wiederholt ihren Rath dem Ippolito und eilt hinein. **Calandrino** erfährt durch **Lauretta**, dass Cilla bei ihr gut aufgehoben sey, und auch deren Vater, Barbier Antonio.

Die darauf folgende dritte Scene, eine tugendhaft zärtliche Rührscene zwischen **Emilia** und **Ippolito**, könnte Metastasio geschrieben haben. Unzweifelhaft wirkte das Zeno-Metastasio-Melodrama auch auf die komische Oper, aber zu ihrem Schaden, ein. Das derb phantastische Element der Buffokomik ist ein Feind von allem Ziererischen und Tugendsamen, zugleich aber auch ein bacchisch läuterndes Fegefeuer.

> Dass doch in deinem Busen
> Die Tugend wieder Platz gewänne! Kehre
> Zurücke zu dir selber, . . .
> Und lass mir mindstens den unschuld'gen Ruhm,
> Dass, ohne zu erröthen,

---

1) Non fate strepito per il Padrone.
Macht keinen Lärm aus Rücksicht auf den Herrn.

Ich unsrer Liebe könne
Vor aller Welt gedenken.[1])

Höchst sittsame, ihrem jungfräulichen Zartgefühl alle Ehre machende Bedenken, die aber zu einem Vater, zu dem Helden einer grotesken Buffooper, wie Tammaro, die grellste Dissonanz bilden. Das dramatisch-Schickliche und Sittsame, wogegen das italienische Drama des 16. Jahrh. sich so gröblich versündigte, misskennt die Buffooper des 18. in anderer Weise, indem sie es in einem Kunstgenre aufs nachdrücklichste betont, das mit einer solchen absichtlichen Betonung im vollsten Widerspruche steht. Das poetisch Sittliche, das Sittlichschöne, darzustellen, hat dem italienischen Drama in allen seinen Phasen am wenigsten gelingen wollen.

Wir finden Tammaro in einem schmucken Schlafgemache auf einem mit Vorhängen drappirten Ruhelager aus seinem Todesschlafe sich allmälig ermuntern. Aus dem Nebenzimmer ertönt eine sanfte Musik. Tammaro gähnt laut auf: ein vernünftiges Beginnen nach einem solchen Schlafe, und das erste Symptom vom Zusichkommen. Das zweite giebt der Erwachende dadurch kund, dass er Frau und Tochter bei ihren wirklichen Namen ruft. Dessgleichen alle andern, die er im Wahnsinn seiner sokratischen Weisheit griechisch taufte. Ein erfreuliches Merkmal seines ausgeschlafenen Blödsinns ist sein Wohlgefallen an der lieblichen Musik, wobei auch Shakspeare seine Geistesirren oder Gemüthskranken erwachen und sie gleichsam wieder allmälig hineinwiegen und zurückschaukeln lässt in die Harmonien der innern Musik eines geregelten logischen Denkens. Ist die Musik nicht selbst ein holder Wahnsinn, amabilis insania, dessen Seele die strengste mathematische Messung? Eine klingende Algebra? Das Denkgesetz der Empfindung, die „Methode“ im Wahnsinn? — Den Titel „Filosofo“, womit Calandrino den Erwachten begrüsst,

---

1) Nel tuo petto abbia loco
Di nuovo la virtù. Torna in te stesso. . . .
Lasciami almeno l' innocente gloria,
Ch' io possa nostro amore
Con tutti rammentar senza rossore.

versteht Tammaro nicht. Darüber bemerkt Calandrino im Stillen:

> Durch Schlaf pflegt man Verrückte oft zu heilen.[1])

Auch seinem Herrn gaben die Götter den Verstand im Schlafe wieder. O Göttergeschenk, Verstand, mit grösserem Rechte ein „Sohn des Himmels", als der Kaiser von China! Von ihm inspirirt, fragt Tammaro den Antonio, so wie er ihn erblickt: ob er sein Barbierbecken bei sich hat? Er möchte sich rasiren lassen. Antonio, der noch nicht den „Pratone" ausgeschlafen, steht da verblüfft, und meint: Er, Pratone, wie käme er zu einem Barbierbecken mit geschlagenem Seifenschaume? Tammaro erklärt ihn für verrückt. Nun stellt Frau Rosa ihrem theuern Gatten, den sie mit Zärtlichkeiten und Liebkosungen überschüttet, den jungen Ippolito vor als einen Cavalier von guter Familie aus Bari, der um Emilia anhalte. Tammaro hat schon so viel Verstand auf dem Stapel, dass er sich nicht lange bedenkt und dem Paar seinen väterlichen Hochzeitssegen ertheilt. Die Glückseligkeit des Brautpaars! Emilia's besonders, deren belohnte Tugend ihren Kopf mit dem glücklichsten Erfolge aufgesetzt, und nun über die Liebe triumphirt. Antonio erhebt Einspruch. Tammaro nennt ihn ein „Rindvieh" und liefert damit den schlagendsten Beweis seines wiedergekehrten Verstandes. Lauretta, die sich schon als Ein Herz und Eine Seele mit Maestro Antonio betrachtet, nimmt sich des „Rindviehs" an, und bemerkt dem Tammaro, dass seine Verrücktheit (Frenesia) den Antonio mitangesteckt. Tammaro. Ich verrückt? Rosa führt ihn beschwichtigend von dannen: sie werde ihm Alles unter vier Augen erzählen. „Siehst du nun" — schliesst Emilia mit Ippolito die Scene:

> Siehst du nun, theures Leben,
> Wie Gott der Alles lenket,
> Unschuld'ger Liebe doch zuletzt gedenket?[2])

---

1) Col dormire
Spesso i matti si sogliono guarrire.

2) Ora ben mio, vedesti,
Il ciel, che tutto regge,
Un innocente amor come protegge?



Unschuldig konnte die Liebe immerhin bleiben, ohne den Tugendklotz, den sie der Komik der Buffooper ans Bein band. Von dieser Schuld wäscht keine Tugend die unschuldige Liebe rein.

Nun schliessen auch Calandrino mit Cilla, Lauretta mit Antonio ihre Heirathspartien. Letzterer aber erst, nachdem ihn Lauretta mit einer fingirten Ohnmacht über den Löffel barbirt hat. Die folgende, die vorletzte Scene zwischen Frau Rosa und D. Tammaro, ist eine der besten des Stücks, wo nicht die beste. Rosa hat ihrem Mann unterwegs Aufklärungen über seinen frühern Zustand gegeben, und ermahnt ihn, nun der alten Philosophie Valet zu sagen, und sich auf die moderne Philosophie zu legen, welche darin besteht: gut zu essen, sich zu amüsiren und nichts zu thun.[1]) Dann giebt sie ihm Anweisungen, wie er sich gegen sie zu verhalten habe:

Drei Punkte merk' dir. Erstens:
Gewahrst du Etwas, thu als siehst du's nicht.
Zum Zweiten: hörst du Etwas,
Stell dich, als wüsstest du von nichts. Und drittens:
Wenn dich was ärgern sollte,
Gieb den Verdruss nicht kund
Und thu, als hätt'st du keine Zung' im Mund.

Tamm. Wie meinst du das, mein Herzchen?

Rosa. Ich setz den Fall, du sähest,
Wie mich zwei Süsslinge beschmachten:
So musst du weiter drauf nicht achten.
Du singst ein Liedchen dir ganz leise,
Kehrst uns den Rücken, geh dann, oder bleibe, —
Nur nichts gemerkt beileibe,
Ja nichts, in keiner Weise.

Tamm. Ich sing mir Eins ganz leise,
Und greif — nicht wahr — nach einem Stuhl geschwind,
Und werf' ihn dir an Kopf — Nicht so mein Kind?

Rosa. Nein, Schatz, sonst stoss ich ins Geschlinge
Dir eine Messerklinge.

Tamm. War ja nur Scherz, mein Täubchen.

Rosa. In solchem Falle musst du, ohn' ein Wort
Zu sprechen, schnell dich anziehn, und gleich fort
Dich schleichen; kurz, zu Hause
Darfst du nicht maulen, einzig

1) In mangiar, divertire e non far niente.

Darauf bedacht, dass du dich wohl befindest,
Dir gütlich thust, dein Bäuchlein pflegst und rundest.[1])

Ein Nachhall aus Philokleon's Vaterschule in Aristophanes' „Wespen", und aus der Praxagora Frauenschule in den „Ekklesiazusen." Tammaro verspricht den Hauslehren seiner Hausehre getreulich nachzuleben, und besiegelt das Gelöbniss mit Umarmungen in jubilirenden Duos:

Komm Theurer, Komm Theure an diese Brust!
O welche Wonne, o welche Lust!
O welcher Honig ins Herz mir dringet!
O wie das Herz mir hüpft und springet

---

1) Rosa.
In tre punti consiste,
Tutto il sistema. Primo: se tu vedi,
Fingi di non vedere.
Secondo: Se tu senti,
Fingi di non sentire.
E terzo, quando mai
Risentir ti volessi,
Fa come lingua in bocca non avessi.

Tamm. Cioè mio bene amato?

Rosa. Verbigrazia
Mi vedi corteggiata in una stanza
Da due cascanti, o tre,
Senza badar nè a me, nè agli cascanti,
Cantando sotto voce,
O te ne torna indietro, o tira avanti. . . .

Tamm. Cantando sotto voce,
Piglio una sedia, e te la tiro in testa
Non è così?

Rosa. No caro: che un coltello
Io poi ti caccerei nel fegatello.

Tamm. Ho burlato, mia bella.

Rosa. In questo caso
Devi, senza parlare,
Vestirti, uscire e darti a camminare.
In somma nella casa
Non ti devi intrigar di cosa alcuna,
Come se non ci fossi; ma sol devi
Badar, che la tua vita sia gioconda
E che la tua collottola sia tonda.

Diese Seele, wie sie wirbelt, taumelt, walzt!
Kobolzt und jauchzt, juchheht und schnalzt.
Welch Entzücken für uns Beide,
Welche Wonne, welche Freude![1])

In der letzten Tutti-Scene widerruft Rosa ihre eheliche Hausmoral, aus moralischem Katzenjammer, von dem Aristophanes nichts weiss. Seine Moral besteht in einer solchen Sättigung und Durchlichtung von poetisch trunkener Komik, dass die Komödie, wie jener Schwan im Gedichte, von genossenem Phosphor, sich von innen heraus durchsichtig verklärt zu poetischer Sittlichkeitsläuterung. Lorenzi's Rosa schreibt mit dem Phosphor die Moral an die Wand, die im Dunkel einer missverstandenen Komödienmoral also gleisst und flimmert:

— Was ich gesagt, war blosser Scherz,
Mein Tammaro! Die wahre
Philosophie ist: sorgen
Für seine eigene Familie;
Und wenn die Pflichten eines braven Gatten
Und ehrenwerthen Mannes zu erfüllen,
Du wacker dich befleissest,
Dann auch der beste Philosoph du heissest.[2])

Der Philosoph aus Xantippe's Orinale könnte keine einleuchten-

1) Ros. } Vieni, caro } in queste baccia . . .
Tamm. } Vieni, cara }
Rosa. Bella grazia . . .
Tamm. Bella faccia . . .
Rosa. Ah quale mele in sen mi stilla!
Come il cor mi balla, e brilla!
Tamm. E quest' alma, come pazza,
Balla, e brilla, sguizza e sguazza.
Rosa. } Che piacer! che contentezza!
Tamm. } Che allegrezza . . è questa quà.

2) — Quel che diss' io, fu scherzo.
Tammaro mio, la vera
Filosofia è quella di badare
Alla propria famiglia: e se i doveri
Di buon marito, e di onorato uomo
Adempiere saprai,
Filosofo excellente sarai.

dere Hausmoral an die letzte Scenenwand einer Buffokomödie schreiben.

Bei alledem lässt sich eine weitläufige Verwandtschaft von Lorenzi's Buffoopern mit der Aristophanischen Komödie nicht in Abrede stellen; eine Verwandtschaft, die in den zwei vorgeführten komischen Opern sich noch am ersichtlichsten kundgiebt; in Lorenzi's übrigen, zwischen jenen beiden liegenden Stücken dagegen mehr und mehr, in einigen derselben bis zur Unkenntlichkeit, erlischt. Die Mehrzahl geräth zu tief ins Fahrwasser der verwickelten Novellen- oder Abenteuer-Komödie, die ins Geschlecht der Mänanderkomödie schlachtet, welche, erörtertermassen, einen Gegensatz zu der altattischen oder Aristophanischen Komödie bildet. Eine komische Oper solchen Schlages ist Lorenzi's Commedia per Musica, Il Furbo malaccorto (Der unbedachtsame Spitzbube), im Teatro Nuovo 1767 im Carneval aufgeführt, mit der Musik des neapolitanischen Capellmeisters, Giovanni Paesiello. Eine Wiederholung mit einigen Abänderungen fand im Frühjahre 1779 statt. Die Fabel dreht sich um einen Conte Lodovico Arcieri, einen jungen neapolitanischen Edelmann, der als Knabe mit zweien seiner Kameraden heimlich aus der Schule entwichen und für die Seinigen verschwunden war. Inzwischen hatte seine Mutter ein Mägdlein zur Welt gebracht, Namens Camilla. Als dieselbe herangewachsen, verliebte sie sich in einen Marchese, Eugenio Balbanti, der aber alsbald sich nach Gaeta zu seinem Regiment begeben musste. Doch hatte er sich zuvor der Geliebten zum treuen Gatten gelobt. Bald hernach wurde Marchese Eugenio's Schwester, Ginevra, auf dem Wege von Gaeta nach Velletri, in der Nähe des altehrwürdigen Räubernestes Fondi, von Schnapphähnen überfallen und nach ihrer Räuberhöhle, einem alten unbewohnten Castell, gebracht. Der Anführer der Bande sperrte die Geraubte, die seine Liebesanträge zurückwies, in ein unterirdisches Verliess, mit dem Plane, ihre Liebe durch Aushungern zur Uebergabe zu zwingen. Währenddessen hat Camilla's Bruder, Conte Lodovico Arcieri, von Rom aus, seiner Familie ein Lebenszeichen von sich gegeben, gleichzeitig aber einen Bruder der Ginevra und des Marchese Eugenio Balbanti, in einem Duell das Lebenslicht ausgeblasen. Auf dem Wege von Rom nach Neapel geräth Ar-

cieri in jenes alte Schloss, das Räubernest, wo Ginevra eingekerkert stöhnt. Noch bevor er das Schloss betritt, vernimmt er das Wimmern, knüpft durch ein kleines Luftloch ein Gespräch mit der Unglücklichen an, erfährt ihr Missgeschick, und dass sie die Schwester des von ihm zu Rom im Zweikampf getödteten jungen Edelmanns sey. Mit der Befreiung der Schwester hofft er den Tod ihres Bruders zu sühnen. Vorläufig führt er ihr Nahrung zu, versorgt sie mit Schreibmaterialien und schwört sich ihr zum Gatten, — Alles durch das kleine Luftloch ihres Kerkers. Hierauf mischt sich Graf Lodovico unter die Banditen als deren Genosse, kundschaftet die Oertlichkeit nach allen Richtungen aus, und fordert den Bruder der Ginevra, den Marchese Eugenio Balbanti, zu einer Ueberrumpelung der Räuber auf, ohne ihn jedoch von der Lage der Schwester und über seine eigene Person in Kenntniss zu setzen, und mit dem stillen Vorbehalte, die Geliebte selbst zu befreien. Marchese Balbanti überfällt die Banditen mit einem Trupp Bewaffneter und jagt sie in die Flucht. Mittlerweile hat sich Camilla, die sich von ihrem Geliebten, Marchese Balbanti, vergessen glaubte, in Männerkleidern aufgemacht, um sein Gedächtniss wieder aufzufrischen, und trifft auch wirklich mit ihm bei Fondi zusammen, als er eben in der Verfolgung der zersprengten Räuber begriffen war. Diese Fäden einer romanhaften Verwickelung schlingt ein Gauner, Sciaraggia, der Held des Stückes, zum Knoten, den Graf Lodovico durch Gefangennehmung des „unbedachtsamen Schelms“ löste, in dessen Hände Ginevra's Familienpapiere gefallen waren. Für die komische Figur sorgt ein Onkel der Camilla, D. Testone Zuccaramma, Barone di Terragialla.

Als eine der besten Buffoopern des Lorenzi wird die im Teatro Nuovo im Frühjahr 1767 aufgeführte und von Paesiello componirte Commedia per Musica: L' Idolo Cinese, „Das chinesische Idol“, gerühmt. Sie spielt in einer chinesischen Stadt und beruht auf dem angeblichen Landesgesetz, dass der natürliche Alleinerbe eines in China Verstorbenen der erste beste Fremde ist, der sogleich nach dem Tode des Erblassers in die Hinterlassenschaft eintritt, um Streitigkeiten zwischen den Verwandten des Verstorbenen zu verhüten. In unserm Stück ist ein junger Neapolitanischer Flüchtling dieser bevorzugte Erbe eines verstor-

benen vornehmen Chinesen. Die Bevölkerung setzte ihn sofort in das Erbe ein, legte ihm den Namen Tuberone bei, und ernannte ihn, nachdem er ihren Glauben und ihre Sitten angenommen, zum unumschränkten Gebieter, und ausserdem zum Oberpriester des Götzen Kam. Der Neapolitaner heirathete eine Chinesin und zeugte mit ihr einen Sohn, den er Liconatte nennt. Sobald Liconatte zum Liebeshelden einer Buffokomödie herangereift war, begab er sich auf die Freite nach einer Stadt in der Tartarei, verliebt sich knall und fall in Ergilla, Tochter des vornehmsten Mannes in besagter Stadt, der aber zufälligerweise der verbissenste Feind seines Vaters, Tuberone, ist. Das Liebespaar beschliesst eine Flucht, die mit Hülfe von Liconatte's vermeintem Freunde, Litarco, bewerkstelligt wird. Der falsche Freund hat ein Auge auf Liconatte's Braut geworfen, und da er auf keine andere Weise zum Ziele zu gelangen hoffen darf, sucht er das Liebespaar durch gegenseitige Verläumdung zu verfeinden, indem er dem Liconatte einredet, Ergilla beabsichtige, ihn, mit Hülfe eines andern Liebhabers, zu ermorden; und der Ergilla aufbindet: Liconatte habe sie nur entführt, um sie zu tödten und der Rache seines Vaters zu opfern. Von Eifersucht übermannt, stürzt Liconatte über das unschuldige Mädchen her, stösst ihr den Dolch in die Brust, und flieht zurück nach China, in der Ueberzeugung, dass er sie getödtet. Der Verräther, der sie auch für todt hält, rettet sich gleichfalls durch die Flucht. Ergilla, die schöne Tartarin, wäre aber nicht die erste Liebhaberin in einer komischen Oper, wenn sie nicht, mit Hülfe eines barmherzigen Ziegenhirten, sich vom Scheintode erholte, und nach ihrer vollkommenen Wiederherstellung und einem rührenden Abschiede von ihrem Wohlthäter, dem Ziegenhirten, in unkenntlicher Kleidung, unter dem Namen Furina, nach einer beschwerdevollen Wanderung, ähnlich wie die junge verlassene Strohwittwe, in dem chinesischen Schauspiel „Pipa-ki", in der Stadt einträfe, wo ihr Ungetreuer wohnt, und der eben im Begriffe steht, eine andere junge Tartarin aus vornehmer Familie, Namens Rametri, als seine Braut aus ihrer Heimath abzuholen. Dem hat aber schon ein junger französischer Cavalier, Adolfo, der die Tartarei zu seinem Vergnügen bereist, einen Riegel durch ihre Entführung nach Paris vorgeschoben, die er mit der schönen

Kametri verabredet hatte; jedoch nicht eher ausführt, als bis er eine Probe von französisch-chevaleresker Liebenswürdigkeit abgelegt, und der Ergilla ihren Liconatte hat finden helfen, der sich gegen sie eines grausamen Treubruchs schuldig gemacht hatte, den nur die glückliche Lösung einer komischen Oper ausgleichen kann. Adolfo, der liebenswürdige Franzose, ist es, der auch Liconatte über den verläumderischen Litarco aufklärt. Darüber verfällt Liconatte in einen solchen Buffowahnsinn, dass er einem Matrosen von Adolfo's Schiff die Weinflasche aus der Hand reisst und dieselbe als Giftflasche austrinkt; dann zu den Füssen des Matrosen stürzt, den er als Ergilla anjammert, und beschwört, ihm das Herz zu durchstossen. Der Jubel lässt sich besser denken als schildern, den das Liebespaar, bei seinem Wiederfinden zum besten giebt, und die jauchzende Schlussarie vor ihrer Abreise aus China nach Neapel, an einem schönen Maitage als gerade ganz China das „Eifest" zu Ehren des Kam feierte, des Idolo Cinese. Die Oper erwarb ungemeinen Beifall nicht blos vom Neapolitanischen Publicum: sie war so glücklich, selbst dem ernsten Gesichte von Ferdinand's IV. berühmtem Staatsminister, Tannucci, ein Lächeln heiterer Theilnahme abzulocken. Auf seine Anregung wurde „der Chinesische Götze" auf dem königlichen Hoftheater in Gegenwart der Neapolitanischen Majestäten und ihrer erhabenen Gäste 1768 zum grossen Ergötzen des allerhöchsten Götzen aufgeführt. Die Vorstellung am Hoftheater gewinnt an literarhistorischem Interesse durch den Umstand, dass Lorenzi's chinesisches Idol Aristophanisch-tendenziöser Beziehungen verdächtigt, und der „Götze" beschuldigt ward, auf einen ganz anderen Oberbonzen als den chinesischen Neapolitaner, den schnakischen Tuberone, den Buffo des Stückes, hinzudeuten. Noch im Jahre 1808 erlebte der theilweise umgestaltete und dem veränderten Geschmacke angepasste „Idolo Cinese" eine Wiederaufführung am Teatro Nuovo, drei Jahre nach dem Tode des Dichters, und mit der Musik des Maestro Pietro Generale, da Paesiello's Musik dem inzwischen im Chinesenthum ausserordentlich fortgeschrittenen Neapolitanischen Publicum veraltet vorkam.

Eines wo möglich noch grösseren Erfolges hatte sich Lorenzi's von Paesiello componirte komische Oper: „La Luna abitata" („Der bewohnte Mond") zu erfreuen, welche im Teatro

Nuovo im Sommer 1768 zur ersten Vorstellung gelangte: eine mythologisch-phantastische Parodie, deren Hauptmotive wir noch in Kürze angeben wollen.

Ventusio, König der Winde, verliebt sich in Albidia, Tochter des Febo (Apollo). Febo, der keinen Windbeutel zum Schwiegersohn haben will, weist dem Ventusio die Thür. Dieser, aus Furcht vor dem hitzigen Sonnengott, flüchtet sich in das Reich der „Dunkelheit", nachdem er sein weisses Gesicht in ein schwarzes und den Namen Ventusio in Nerildo, „Schwärzling", verwandelt hatte. Als Schwärzling rettet er den von amtswegen anonymen Beherrscher des Reichs der Dunkelheit aus den Klauen eines Ungeheuers, und wird dafür von dem König aller Dunkelmänner zu seinem Erben und Eidam erwählt, als Gatte der Mondgöttin Cintia, seiner Tochter. Diese hatte sich aber bereits schriftlich mit Placido, dem Fürsten der Helligkeit (Dominante della Serenità) vermählt, der, bei seinem eigenen Licht besehen, dem Febo ins Handwerk pfuscht, und dessen Gebiet sich zu dem des Febo verhält, wie etwa das Fürstenhum Lichtenstein zu Oestreich oder Ostreich — Beide übrigens per antiphrasin so geheissen: lucus a non lucendo. Ausser der Serenità gebietet Serenissimus Placido unter dem Namen Adusto, der „Angebrannte", auch noch über alle Sommeröfen (fornaci estive): zum Fürstenthum Lichtenstein, die Herrschaften Vaduz (Adusto) und Schellenberg. Trotz dem Verlobungsschein, wird Cintia ihrem, dem Placido schriftlich geleisteten Eheversprechen ungetreu, um ihrem Charakter, als Mondwechselgöttin, desto treuer zu bleiben, und ist im Begriff mit Nerildo zu hochzeiten, der auch schon mit dem Hochzeitsstrauss in der Hand dasteht, wie der Mann im Monde mit dem Busch. Vielleicht soll der „Schwärzling", der Nerildo, diesen berühmten Mann bedeuten. Mittlerweile fängt Albidia, Febo's Tochter, an, sich über das Ausbleiben ihres verschwarzten Ventusio so zu langweilen, dass sie ihrem Vater, als Aurinda, davonläuft, und geradewegs nach Vaduz, ins Gebiet des Adusto-Placido, wo sie von dessen Satelliten festgehalten wird. Dem durchlauchtigen Fürsten der Sommeröfen konnte kein erwünschterer Fang ins Garn laufen, als die vor Langeweile Aurinda sich nennende Albidia. Im Begriffe, eine Mondreise anzutreten, in der Absicht, seiner schriftlich verspro-

chenen Cintia ihren ausgestellten Verlobungsschein vorzuzeigen, nimmt er die eingefangene Aurinda gleich mit, um sie der wankelmüthigen Mondgöttin als Sklavin zum Geschenk anzubieten, in der Hoffnung die Wandelbare dadurch wieder zu seinen Gunsten umzustimmen. Gleichzeitig arbeitet ihm Nerildo (Ventusio) selbst in die Hände, welcher als sein eigener Abgesandter in der Burg der Cintia erscheint, um, treu seiner ersten Liebe, seiner Albidia, die Hochzeit mit der Mondgöttin rückgängig zu machen. Doch wo steckt der Buffo? der „Sciocco Napoletano?" der Neapolitanische Taddädel? Wir wollen ihn nur geschwind nennen, damit der Dichter und Erfinder dieser lunatischen Komödienfabel nicht dafür genommen werde. Der Buffo zur Oper ist Don Verticchio, ein verrückter Astronom, der, behufs Anfertigung eines untrüglichen Kalenders, eine wissenschaftliche Reise nach dem Monde unternimmt, und diese auch mittelst thaugefüllter Ochsenblasen ausführt, seiner von ihm zuerst angestellten Beobachtung gemäss, wonach die Sonne den Thau aufsaugt und emporzieht, und daher auch, ohne ihre eigenen Naturgesetze vor den Kopf zu stossen, nicht würde umhinkönnen, ganze Ochsenblattern voll Thau emporzuziehen, die Ochsen gleich mit. Und in der That: Wenn Mahomed's Eselin ohne Thaublasen eine Mondreise gemacht hat, warum sollte ein mit thauvollen Ochsenblattern ausgerüsteter Esel, und Astronom dazu, diese Reise nicht haben anstellen können? Ist ein Esel etwa weniger Esel als eine Eselin? Nun denn, so ist auch die Zusammenkunft der mondsüchtigen Gesellschaft in der Mondburg vollkommen gerechtfertigt, sowohl nach Natur- wie nach Theatergesetzen; und kein Wunder, wenn die an neapolitanisch-barocken Spässen reiche Oper ihrem Publicum so köstlich schmeckte, wie die beste Schüssel in die Gurgel geschüttelter Maccaroni. Zudem hält der Neapolitaner wirklich den Mond für eine solche Schüssel, den Mann im Monde für einen Lazzarone, und seinen Busch für eine handvoll über dem aufgesperrten Rachen baumelnder Maccaroni.

Weiter hinaus als bis zu seinem „Bewohnten Mond" wollen wir den Neapolitanischen Aristophanes nicht begleiten, und wenn er uns das Himmelsrösslein des Aristophanischen Trygäos, den altberühmten Mistkäfer, zu Gebote stellte. Das hindert uns indessen nicht, nach guter, hergebrachter literarhistorischer Sitte,

die Titelliste von Lorenzi's übrigen komischen Opern aufzuzählen, verbrämt mit einigen abfertigenden Floskeln und stylistischen Redensarten. Die nächste dieser Buffoopern führt den Titel: „La finta Maga per Vendetta", „Die aus Rache verstellte Zauberin;" im Teatro de' Fiorentini, Herbst 1768, mit der Musik von Paesiello aufgeführt: Kreuz- und Querfahrten eines durch Seesturm entführten Liebespaars. Ein mittelst Zauberringes, gefoppter Vater: gefoppt von einem der Cinquecentisten-Gaunerkomödie abgeborgten Diener, Giacomo, u. s. w. Hergang und Ende kann sich der Leser selbst, so gut wie wir, aus jenem stehenden Daumen saugen, welchen, zu solchem Zwecke, ein Literarhistoriker dem andern für seine Leser übermittelt, ähnlich wie im holländischen Theekränzchen das an einem Bindfaden von der Stubendecke herabschwebende Stück Candiszucker von Mund zu Munde geschnellt wird.

Ein Jahr später, 1769, liess Lorenzi seine D. Chisciotte della Mancia im Teatro de' Fiorentini, Musik von Paesiello, aufführen. Eine gar schnakische Don Quijotiade, wie sich der Leser, auf unsere Versicherung hin, leicht denken kann, da wir das ungemein lustige Stück — unter uns gesagt — so wenig wie Ap. Zeno's gleichnamige, nach Cervantes verbirchpfeifferte komische Oper „Don Chisciotte"[1], oder wie unsere hochgeschätzten Berufsgenossen manche Stücke und Werke, gelesen haben, worüber sie so wahrheitsgetreue Berichte liefern, wie der edle Junker von La Mancha über die Abenteuer, die er in der Höhle von Montesino erlebte.

Dasselbe gilt von Lorenzi's Commedia per Musica: „Gelosia per Gelosia, im Teatro de' Fiorentini in den Hundstagen des Jahres 1770 dargestellt, mit der Musik von Piccinni. „Eifersucht um Eifersucht" — ein trefflicher Titel! wie geschaffen für obgenannten literarhistorischen Daumen, um aus demselben ohne weiteres den Inhalt des Stückes zu saugen. Weiss nun der Leser noch, dass ein unerkannter Bruder durch vorgespiegelte Liebe zu seiner Schwester seinen Schwager eifersüchtig macht, den seine Frau, die besagte Schwester, mit gleicher Eifersucht plagt: so kennt der Leser Gang, Bau und Verlauf des Stückes so genau,

1) S. oben S. 133.

dass er selbst darüber den schönsten literarhistorisch-kritischen Bericht zu schreiben in der Lage ist.

Und nun gar „Die Corsarin", „La Corsala", im Herbst 1771 dargestellt auf dem Teatro de' Fiorentini, mit Piccinni's Musik! Braucht es mehr, als den Titel, um das ganze Stück in nuce zu besitzen? Ein Blick auf den Ort der Handlung: Insel im Archipelagus, ein halber auf das Personenverzeichniss, und gleich auf dessen obenanstehenden Namen, Olimpia, genannt Arminda, unerkannte Gemahlin des Molocco Catramma, und Beherrscherin der Insel — wir möchten die Literaturgeschichte kennen, wo ein einziger dieser Anhaltspunkte für ihren Literarhistoriker nicht den Punkt des Archimedes abgeben könnte, von welchem aus er die „Corsarin", mit sammt ihrer Insel im Archipelagus, aus den Angeln zu heben vermöchte?

Den blossen Titel der auf demselben Theater im Sommer des Jahres 1772 mit der Musik desselben Maestro Piccinni dargestellten komischen Oper: „Zigeunerstreiche", „Le Trame zingaresche", auf die Magengrube gelegt: und der Leser wäre nicht der Leser, der er ist, wenn er nicht, so unfehlbar wie ein magnetisirter Hellseher, den Inhalt des Stückes mit geschlossenen Augen vom Titelblatte abläse, auf dessen Kehrseite zum Ueberflusse auch noch das Personenverzeichniss die beiden entlaufenen Liebhaber als Anführer einer Zigeunerbande aufführt, und eine Zigeunerin, Stella, als fingirte Geliebte des Zigeunerhauptmanns, und davongelaufenen Bräutigams, Don Tarquinio. Es müsste mit dem T— zugehen, wenn der Leser, bei seiner, dank der literarhistorischen Methode: aus jedem beliebigen Fossilknöchelchen das ganze Thier herzustellen, erlangten Uebung — wenn der Leser aus den paar hingeworfenen Zügen nicht Lorenzi's ganze Zigeunerkomödie zu construiren verstände, und nicht als eine „Preciosa" erkennen sollte, die um mindestens 80 Jahre älter, als das von P. A. Wolf nach der „Gitanella de Madrid", des Spaniers Antonio de Solis bearbeitete Zigeunerstück, welcher sie seinerseits dem Doctor Juan Perez de Montalvan abgeluckst, wie dieser der Novelle des Cervantes, der eigentlichen Aeltermutter all dieser „Pretiosen."

Il Tamburo, „Der Trommler", im Frühjahr 1773 auf dem Teatro Nuovo mit Paesiello's Musik aufgeführt, trägt die

Bearbeitung von Addison's bekanntem oder auch nicht bekanntem Lustspiel „Der Trommler" (The Drummer) so deutlich an der Stirne geschrieben, dass man dem Stücke nur den Titel wie ein Kalbsfell über die Ohren zu ziehen und auf ein hohles Fass zu spannen braucht, um mit Hülfe eines gut eingepaukten Schlägelpaars, Handlung und Inhalt des Tamburo auszutrommeln.

An Lorenzi's, vom Kapellmeister Don Antonio Pio componirten, im Teatro Nuovo, Carneval 1774, aufgeführten „Maskenschwank": „La Pazzia giudiziosa", „Die einsichtige Narrheit", Burletta con Maschere per Musica, noch ein Wort zu verlieren, wäre eine auf Einsicht in das Stück beruhende Narrheit, die keine literargeschichtliche Kritik wird auf sich sitzen lassen. Dieser Maskenschwank spricht für sich selbst, welchen Geistes Kind er ist.

Die beiden Einactler: Don Taddeo in Barcellona, im Frühjahr 1774 auf dem Teatro Nuovo gespielt mit der Musik von D. Antonio Pio, und Il Duello, „Das Duell", Musik von Paesiello, ebendaselbst und gleichzeitig aufgeführt — lassen wir, wie dies an vornehmen Tafeln beim Auftragen von Braten üblich ist, ganz, d. h. unzerschnitten, beziehungsweise unzergliedert, auf den Tisch setzen, und gleich wieder forttragen, aber — was noch vornehmer — auf Nimmerwiedersehen. Das Zerlegen ist Sache des Tafeldieners.

Ein musikalischer Scherz: „Die Belustigung der Götter", Il Divertimento de' Numi, Scherzo rappresentativo per Musica, von Paesiello componirt und vor den Majestäten, auf dem kleinen Hoftheater in Caserta gespielt, schliesst sich selbst durch den Mangel einer Jahreszahl von der guten Gesellschaft vornehmer, durch ihren blossen Titel hervorragender Stücke aus. Wenn wir nun vom Götterspass, den sich Jupiter macht, so viel andeuten: dass er die Bäuerin Annella als Venus, den Schenkwirth Ciccotonno als Jupiter, und den Abbate Don Taddeo als Mars, in den Elysäischen Gefilden, zu seinem und der anderen Himmlischen Ergötzen, eine Eifersuchtsscene in neapolitanischer Mundart spielen lässt, die in eine nicht alltägliche Keilerei: zwischen Ciccotonno-Giove und Taddeo-Marte, wegen Annella-Venere, ausschlägt, bis die drei Gottheiten zuletzt, ihrer Götterattribute entkleidet, mit braun und blau geprügelten Ge-

sichtern, verblüfft, in ihrer natürlichen Gestalt einander anglotzen — wenn wir diese Andeutungen hinwerfen: so lassen wir damit doch nur Lorenzi's „Götterscherz" an uns vorübergehen, wie Friedrich der Grosse — wenn es erlaubt ist, Kleines mit Grossem zu vergleichen, magna componere parvis — wie Friedrich der Grosse jenen von ihm verschriebenen Tänzer mit den Worten an sich vorbeidefiliren liess: Passez, repassez, adieu!

Der Probevorbeimarsch des Tänzers vor dem grossen Könige bringt uns auf

Giambattista Casti's

schon angemeldetes[1]), in Berlin 1787 bei Haude und Spener „mit königlichem allergnädigstem Privilegio" gedrucktes, „zur Aufführung auf den königlichen Schaubühnen" bestimmtes, von Paesiello in Musik gesetztes, heroisch-komisches Singspiel:

König Theodor in Venedig.[2])

In dieser komischen Operette lassen wir das musikalische Drama des 18. Jahrh. überhaupt und ein für allemal vor uns auf- und abspazieren mit dem Zuruf: Passez, repassez, adieu!

Der Held der Operette, Theodor König von Corsica, Freiherr v. Neuhoff, ist — mit Respect und ohne Majestätsbeleidigung zu reden — wie ein bunter Hund bekannt. Westphälischer Jesuitenzögling, Lieutenant in einem spanischen Regiment, 18 Jahr lang Dolmetscher des Bey von Algier, Oberbefehlshaber zweier, vom Bey von Algier und von Tunis den Corsicanern, auf deren Hülfegesuch, gegen die Genuesen zugesandten Regimenter, und 1736 von den Corsen mit einem Lorbeerkranze zum König ihrer Insel als Theodor I. gekrönt; nach kaum zweijähriger Regierung von den Franzosen verjagt; als sein eigener commis voyageur mit holländischen Kriegsgeräthschaften zurückgekehrt, und abermals und für immer vertrieben, um zu London im Schuldgefängnisse zu verkommen, und daselbst 1756, wenn nicht — dank Minister Walpole's Almosen — vor Hunger, so doch im Elend zu sterben: erscheint dieser aus westphälisch-algierisch-corsicanischen Lappen

1) S. oben S. 109. — 2) Il Re Teodoro in Venezia, Dramma Eroicomico, da rappressensi ne' Teatri reali etc.

zusammengeflickte Lumpenkönig nicht wie ein possierlicher Hampelmann, von unseres Herrgotts Leibnarren, dem Geschichtsteufel des 18. Jahrhunderts, aus Jux, als Musterpuppe, behufs Anfertigung von Abenteuer-Königen, zurechtgestümpert? Nicht als die Modellpuppe und Entwurfsstudie zu dem grossen corsicanischen Abenteurer-Kaiser, der noch kläglicher im Schuldthurm von St. Helena, und wegen weit grösserer Schulden, verdarb? Elendlicher, als Theodor, der Inselkönig von Corsica, zu Grunde ging, indem das Almosen des corsischen Inselkaisers von St. Helena, das ihm sein englischer Minister spendete, in Essig, Gift und Galle bestand; ein Labetrank, den ihm sein Kerkervogt, der Hudson Lowe, noch gemischt und gewürzt mit Teufelsdr—, als tägliche Kost reichte. Bis über die Mitte unseres Jahrhunderts herein erstreckt sich die Hanswurstlaune jenes närrischen Teufels des Abenteurer-Königthums; jenes, als Zeitteufel des 18. Jahrhunderts wesentlich corsicanischen Teufels. Sie erstreckt sich räumlich von Ham bis nach Mexico und Abyssinien, wo der König Theodor I. als Kaiser Theodor I. wieder auferstanden ist: ein höllisches Zaubergebilde von abenteuerlichem Herrscherthum: König Theodor's Leib, regiert vom Geiste des Kaiserlich Corsicanischen Teufels. Und abermals — der neckische Teufelsspass! — abermals John Bull, der den breiten Daumen auf die Schweinsblatter drückt, unter welcher auch der Corsicanische Teufel Abyssiniens in seiner mit blutgefüllten Flasche auf und nieder tanzen muss, als neu acquirirte Curiosität im Raritätenkabinet der Mistress Tussaud zu London, wo auch die Kutsche und das Sterbebett des grossen Corsicanischen Teufelkaisers zu schauen, dicht neben dem gleichfalls daselbst befindlichen Cabinet of horrors — das Sterbebett, worin John Bull dem grossen Corsenteufel beide Daumen auf beide Augen setzte und sie ihm — sein letzter Liebesdienst — zudrückte.

Aus einem solchen König-Vagabunden — der Einzige unter allen Königen, der, als personificirter Staatsbankerott, wie ein gemeiner Schuldner endete; der Credit-mobilier des 18. Jahrh., als fahrender Charlatan-Gridatar, von der Nemesis eines betrügerischen Schuldenmachers ereilt — was hätte ein Komiker, im Style des Aristophanes, aus einem solchen Helden machen können? Wie hätte selbst ein Lorenzi ihn nicht zu verwerthen verstanden?

Giamb. Casti war dieser komische Dichter nicht. Er konnte den Geist der Satyre, der Persiflage, den Thieren einathmen; den Geist des Aristophanes in einen Golem blasen, dessen nekromantisches Stirnzeichen eine Königskrone — das vermochte der blosse Satyriker nicht, der, gleich dem Igel vor der Löwentatze, in sich selbst zusammenkriecht, und auch so noch der Fürstenmacht im Könige der Thiere huldigt; zusammengerollt als ein zufällig mit Stacheln geborener Servilist und Hofschranz.

Casti's Teodoro, König von Corsica, hält sich in Venedig vor seinen Gläubigern, unter dem Namen eines Grafen Alberto, mit seinem Secretär und ersten Minister, Gafforio, verborgen, dessen Versteckname Garbolino ist. Teodoro wohnt beim Gastwirth, Taddeo, dessen Tochter, Lisetta, der vermeinte Graf Alberto liebt, wie etwa der Küper des Wirths den Bohrer: um mit der Tochter den Vater anzuzapfen. Lisetta, die Braut eines jungen von ihr zärtlich geliebten Kaufmanns, Sandrino, macht sich lustig über den Grafen Alberto, und würde sich noch lustiger über ihn machen, wenn sie wüsste, dass der Graf die Maske einer weit lächerlichern Maske, die Atrappe eines Königs ist, dessen Krone eine Mausefalle, oder ein Sprenkel für Gimpel wie ihr Vater Taddeo; die Maske eines Königs, der den Lorbeerzweig, womit er zum König gekrönt worden, als Leimruthe aushängt; die Maske der Maske eines Abenteurers und Schwindlers.

In demselben Gasthof hält sich eine weibliche Strolchin auf, Belisa genannt, die Schwester Teodoro's, die aber dieser nicht erkennt. Ein eigener Einfall von Casti, der selbst in Deutschland von Hof zu Hof herumsterzte, ein eigener Einfall: die westphälische Familie Neuhoff zu einer Hecke von Vagabunden zu machen. Als dritten gesellt er den 1730 von den Janitschaaren abgesetzten Grosstürken Achmet III. dem westphälischen Geschwisterpaare zu, welcher ebenfalls in Taddeo's Gasthof als Armenier Niceforo logirt; Achmet, der selber einst der kaiserliche Gastwirth Karl's XII. war, und im Gefängniss 1736 starb. Beim Einkehren in Taddeo's Gasthof erblickt Acmeto die Belisa, und wirft auch gleich ein Harem-Auge auf sie. Er entdeckt sich dem Sandrino, Lisetta's Bräutigam, der ihn von Stambul her kennt, und ernennt ihn sofort zum Kislar Aga, in Venedig Ruffiano genannt, der ihm die Belisa zuführen soll. Sandrino

setzt dem Grosstürken auseinander: Er befinde sich auf dem Holzwege, wenn er glaube, hier in Venedig, im Gasthofe des Taddeo, sein Seraglio-Geschäft fortsetzen, und der ersten besten Schönen sein Schnupftuch zuwerfen zu können par ordre de Muphti:

— Bei uns
Muss ein galanter Mann mit sanfter Stimme
Der Schönen huldigen;
Ein sanftes Herz gefällt und sanftes Wesen,
Man hasst den Drohton einer stolzen Seele

und erläutert ihm das Gesagte durch eine Gleichnissarie:

Wenn die ergrimmten Winde sausen,
Des Meeres Wogen drohend brausen,
Befällt den Reisenden ein Grausen,
Ein Grausen setzt dem Schiffer zu:
Allein wenn sanfte Lüfte säuseln,
Des Meeres Fläche spielend kräuseln,
Dann sieht man zu vom Lande
Am sandbedeckten Strande,
Die Nymphen ziehn auf schnellen
Lustschiffchen durch die Wellen,
Im Meere herrschet Ruh.[1])

---

1) Fra noi permessa
E' una gentil dichiarazion d' affetto,
Ma l' altura, e l' orgoglio
Sorte fra noi non fa: fra noi l' uom colto
Con cortese linguaggio
Presta alle belle omaggio;
Piace il cor dolce e la gentil maniera,
S' odia il tuon minaccioso, e l' alma fiera
Se stride irato il vento,
Se il mor minaccia, e freme,
Il passeggiar lo teme,
Lo teme il marinar.
Ma se la lieve auretta
Scherzando increspa l' onda
Dell' arenosa sponda
A riguardarlo aletta,
E van le Ninfe belle
Sulle barchette snelle
Per lo tranquillo mar. Acto I. Sc. 5.

Acmeto schreibt sich das Gesungene hinter die Ohren, und Sandrino sucht Belisa auf, um sie für eine anständige Liebesheirath mit dem „abgesetzten Sultan Acmeto“ zu gewinnen. Diese Freiwerbung für den Grosstürken leitet Sandrino mit allgemeinen Liebesversicherungen ein, die Lisetta zufällig belauscht, nachdem sie selbst in der voraufgegangenen Scene die Werbung ihres Vaters, Taddeo, zu Gunsten des Conte Alberto, aus Liebe zu Sandrino zurückgewiesen, trotz dem König, als dessen Futteral ihr Vater den „Conte“, unter dem Siegel der Verschwiegenheit, ihr bezeichnet hatte. Lisetta von vorschneller Eifersucht getäuscht, glaubt, Sandrino werbe für sich, und eilt, das Terzett, worin sie sich mit einem unbemerkten Aparte betheiligte, im Stiche lassend, wüthend vor Eifersucht ab. Belisa, eine feine Kokette, lacht zu den Anträgen des Grosstürken; theilt dem Sandrino einiges aus ihren Lebenslaufe mit, welcher Lebenslauf auf ein Davonlaufen aus dem väterlichen Hause mit einem Liebhaber hinausläuft, der sie habe sitzen lassen und, während sie von den Beschwerden der Reise ausruhte, allein weiter lief. Der einzige Bruder, den sie hatte, „Ein ruheloser, ungezähmter Mensch, Entflammt durch Unternehmungssucht Und aufgelegt zu Abenteuern“, war ihr mit dem Beispiel vorangegangen, oder vielmehr vorangelaufen. Sie wisse nun, welche Unbeständigkeit den Männern in den Beinen steckt, und sey entschlossen, ihnen mit gleicher Münze zu zahlen:

Ich schenke denen, die um meine Liebe buhlen,
Mein Herz nicht, und versag' es nicht.
Ich höre jeden, binde mich an keinen.[1])

In diesem Sinne verpflichtet sie auch ihre Neigung dem Acmeto:

---

1) — Così appresi
Degli Uomini a conoscer l' incostanza.
Della moneta istessa
A pagarli però m' accostumai;
A chi mi chiede amore
Non dono il cor, ne il niego,
Ascolto tutti, e con nissun mi lego.

Seyd Ihr nur liebeswerth, so lieb' auch ich Euch.[1])

Und trällert ihm ihren Inbegriff der Liebeskunst, wie Goethe's Philine, in einem Liedchen vor, wozu die Leserin selbst die bessern Reime finden wird:

Wenn ihr begehrt
Nach unserer Liebe,
So lernt erst, werth
Der Liebe seyn.
Ein zärtlich Kosen
Ein sanftes Wesen
Sind Ketten von Rosen
Von je gewesen,
Die mit holden Banden
Die Herzen umwanden
Zu süssem Verein.

Mit rauhem Fodern,
Herrschsüchtigem Wollen,
Mit zornigem Lodern
Und finsterem Grollen,
Hofft nur nimmer:
Ein Frauenzimmer
Könnt' ihre Triebe
Könnt' ihre Liebe,
Ihr Herz euch weih'n.

Begreift er's noch nicht:
Präg' du, Sandrin,
Die Liebespflicht
Dem Paviangesicht
Noch besser ein.[2])

---

1) E se amabil sarete io v' ameró.

2) Se voi bramate
Il nostro amore
L' arte imparate
Di farvi amar.

I vezzi teneri,
I dolci modi,
Il tratto amabile
Sono quei nodi
Che il cor ci possono
Incatenar.

Achmet läuft der muthwilligen Hexe nach, deren drollig keckes Wesen seine Begierde nur stärker aufregt, und sein Herz bezaubert.[1])

Die Nebenintrigue wächst dem Hauptthelden über den Kopf. Teodoro, der Corsicanische Schellenkönig, berathet noch immer mit seinem Minister Gafforio, wie seine taube Kartenschelle zur klingenden werden könnte. Minister Gafforio weiss kein anderes Mittel, als jenen Taschenspielerbehelf: dass sein Schellkönig sich einen Herzkönig auf der Kehrfläche anklebe; mit andern Worten, dass er als Herzkönig des Wirthes Töchterlein als seine Herzdame steche —

Teodoro. Und, glaubst du, Corsica werd' es
Mit heitern Blicken sehn, wenn auf dem Thron
Die Tochter eines Gastwirths sitzt?
Gafforio. Ich schlag' auch nur, o Sire, dies Mittel, als bequem
Für deine gegenwärt'ge Lage vor.
Klug ist doch jederzeit und billig eine Handlung
Wenn sie nur nützt,
Wie dieses Puffendorf und Grotius bezeugen.
Sollt es in Zukunft nicht mehr taugen: trennt man sich.
Nur für den Pöbel, Sire, knüpft Hymen
Den Knoten unauflösbar fest.
Allein für Deinesgleichen macht es jetzt
Nicht eben sehr viel Schwierigkeit und Mühe.

Col ruvido impero,
Col aspra favella
Col ciglio severo
Di giovine bella
Invan pretendete
L' affetto acquistar.
Se ancor non l' intende
Tu meglio o Sandrino
A quel babbuino
La scuola puoi far.

1) — e pur l' istessa
Impertinenza sua, la sua pazzia
Ma una segreta incognita magia,
Che irrita il mio desir, punge il mio core.

Man scheidet sich, man schickt sie fort —
Gesetz, Vernunft, wie leicht trennt ihr die Ehe.[1]) —

Eine Ministermoral aus Casti's „Redende Thiere." Was für ein Thier, ist gleichgültig, jedenfalls ein grosses, aber die Moral ist so alt wie das älteste Portefeuille.

Die nächste Scene schon bringt alles in Richtigkeit zwischen König, Taddeo und Lisetta, die aus Verdruss über Sandrino sich zur Königin von Corsica in die Hand des Königs gelobt. Taddeo kündigt dies dem Sandrino officiell an, mit einer steifen Feierlichkeit, als trage er den Scepter seines Schwiegersohns — den ihm noch unbewussten Pumpschwengel — kerzengrad im Leibe. Sandrino wendet sich an Lisetta. Diese schmäht ihn aus ihrer Nähe:

Nur fort mit dir, fort mit dem Lügner!
Treuloser, fort, du Grausamer!

Taddeo freut sich über diese königliche Sprache seiner Tochter. Ihr Triumph über den verdutzten Sandrino wird durch das Hinzutreten ihres Bräutigam-Königs vollständig: Lisetta eilt ihm entgegen:

Nun schreit' ich zur Rache
An dem Verlognen.
Den Antrag ihrer Liebe
Nehm' ich jetzt an, mein Herr:
Gelob auch Ihnen Liebe,

---

1) Gafforio.
Un espediente, o Sire, atto alle tue
Presenti circostanze io sol propongo
È sempre savio, e giusto
Quand' utile è un negozio.
Come c' insegna il Puffendorff, e il Grozio.
Se in avvenir non converrà, si sciolga.
Per volgo, o Sire, indissolubil nodo
Forma solo Immeneo,
Ma per disciorre i pari tuoi d' impegno
Ne grande sforza vi vuol mai ne studio.
Un divorzio, un ripudio . . .
Legge, o raggion, che il matrimonio annulli. . . .

Von nun an wird Ihr Wille
Mein Wille seyn.[1])

Der Gruppe, in welcher Sandrino eine Gruppe für sich mit dem Gesicht eines verlornen Schafes bildet, gesellt sich Belisa, die ihren beleibten Exsultan am Arme herbeischleppt, wie eine dicke Puppe:

Den edlen Herrn Nicephorus
Führ' ich bei Ihnen meine Herren ein.
(zu Achmet) So grüssen Sie die Herren doch und bücken sich!
Achmet. Ich grüss' euch, meine Herren.
Alle. Ei, willkommen, ei willkommen!
Teodoro. Ha! was seh' ich, was erblick ich!
Das ist wirklich meine Schwester.
Belisa. Was erblick ich! träum ich? ras' ich?
Wirklich der da ist mein Bruder.
Gafforio. (zu Teodoro indem er nach Achmet hinwinkt)
Herr, sieh diesen!
Er sieht mir so wie Achmet aus,
Den wir einst auf dem Throne sahn.
Teodoro. Du hast's getroffen, er ist's wirklich.
Achmet. (zu Belisa) Siehst du wohl? dort jene Fremden
Hab' ich in Byzanz gesehn
Belisa. Kennst du sie denn?
Achmet. Dieser Eine von den Beiden
Ist der Corsen Afterkönig
Taddeo. Belisa. Sandrino. } Nun, was ist's? was will da werden?
Belisa. (zeigt auf Teodoro.) Wer ist der da?
Teodoro. (zeigt auf Belisa.) Wer ist die da?
Gafforio. (zeigt auf Achmet.) Wer ist dieser?
Achmet. (zeigt auf Gafforio.) Wer ist jener?
Gafforio. (zeigt auf Achmet.) Wer ist der da?

---

1) Vo far la vendetta
Di quel menzogner.
Accetto Signore
L' offerta d' amore
Amor v' offro anch' io;
Sarà voler mio
Il vostro voler.

Teodoro. (auf Belisa.) Wer ist die hier?
Achmet. (auf Teodoro.) Wer ist der hier?
Belisa. (auf Gafforio.) Wer ist der da?
Sandrino. Taddeo. Lisetta. Sie betrachten sich, sie stutzen,
Und ich weiss doch nicht, warum?
Belisa. (zu Teodoro.) Bist, bist du nicht, mein Bruder?
Teodoro. (zu Belisa.) Still nur, still nur — Ich bins.
Gafforio. (zu Belisa.) Ist der Türk da nicht der Grossherr?
Belisa. (zu Gafforio.) Still, still, nennen Sie ihn nicht.
Achmet. (zu Gafforio.) Ist der da nicht der Corsen König?
Gafforio. (zu Achmet.) Still, still nur, welch Gerede?
Taddeo. (zu Achmet.) Darf ich sie wohl Achmet nennen?
Achmet. (zu Taddeo.) Still, still, sonst lass ich dich würgen.
Sandrino. (zu Lisetta.) Ist er denn der Corsen König?
Lisetta. (zu Sandrino.) Still, still, kümmere dich um dich.
Teodoro. (zu Sandrino.) Ist nicht jener da der Grossherr?
Sandrino. (zu Teodoro.) Still, still, es ist ein Geheimniss.
Lisetta. (zu Taddeo.) Was, den Henker, haben die denn vor?
Taddeo. (zu Lisetta.) Still nur, still, sie wissen's ja.

Alle zusammen.

Welch Gesumse, welch Gezische,
Sauset mir jetzt um die Ohren!
Wo ich hin mich wende, merk' ich
Nichts als Missklang und Verwirrung,
Gleich zween Blasebälgen braust mir's
In dem Kopfe, durch's Gehirn:
Dass es sich, gleich Mühlenrädern,
Kreisend durcheinander dreht.
Und nicht wissend, wo es herrührt,
Steh ich wie verzückt und staune,
Steh wie Felsen, ohne Regung,
Weiss nicht, was ich machen soll.

Jeder für sich.

Teodoro. Schon entdeckte
Mich Belisa:
Weis' ist's: Unbedacht der Weiber
Zu verhüten,
Ja fürwahr. (geht ab.)
Gafforio. Schon bedrohen
Meinen Herren
Seh ich Unheil, und ich darf nicht

Ihn verlassen
In Gefahr. (ab.)

Belisa. Ist es wirklich
Denn mein Bruder?
Oder hat das Ding ein Häkchen?
Bald ja werd' ich's,
Bald gewahr.

Achmet. Ohne Zweifel
Kennt man hier mich:
Und der beste Rath ist dieser
Ich entgehe
Der Gefahr. (ab.)

Sandrino. Weiss ich doch nun
Lieschen's Untreu
Und Geheimniss; jetzo geh ich,
Weil ich doch nicht
Mehr erfahr'. (ab.)

Lisetta. Jeder fliehet
Voll Besorgniss.
Garst'ger Handel! — Besser ist es,
Ich erforsch' ihn
Ganz und gar. (ab.)

Taddeo. Sie alle holte der Teufel wohl;
Mich pflanzen sie hin, wie einen Gartenkohl.
Doch was thut Taddeo? Nun ihr sollt
Sehn, wie flink sich der Taddeo trollt.[1])

---

1) Tutti.
Che susurro! che bisbiglio
Or mi ronza nell' orecchia.
Non rimiro ovunque volgomi
Che disordine, e scompiglio.
Parmi in testa aver due mantici.
Che mi soffiano nel cerebro
E lo fan come una macina
Rotolandolo girar.
Ne sapendone l' origine
Resto stupida ed estatica
Resto como un sasso, immobile.
E non so cosa mi far? . . .

Tutti da se.

Teodoro. Già Belisa
Mi ravvisa,
La donnesca indiscretezza

Das Verdienst dieser Schlussscene des ersten Actes ist, dass sie dem Componisten ein Musterschema zu einer Ueberraschungs- und Verlegenheitssituation liefert. In dieser Hinsicht gehört sie zu den glücklichsten dramatisch-musikalischen Finali der komischen Oper. Wir bedauern, Paesiello's Musik dazu für Notenleser nicht hinzufügen zu können. Hat es denn aber Arteaga, Burney, oder irgend ein anderer Verfasser einer Geschichte der Oper gethan?

Der zweite, letzte Act bereitet ein Finale mit Schrecken vor. Pakete auf Pakete, Briefe über Briefe treffen für König

---

È saviezza
D' evitar. (parte.)

Gafforio. Pel mio Sire
A vero dire
Dei pericoli preveggio.
Non lo deggio
Abbandonar. (parte.)

Belisa. S' egli è quello
Mio fratello
Qui v' è sotto qualche imbroglio.
Me ne voglio
Assicurar.

Acmeto. Qui vi al certo
Io son scoperto:
È suavissimo consiglio
Il periglio
Di schivar. (parte.)

Sandrino. Io già vidi
I tratti infidi
Di Lisetta, e so l' arcano;
Or è vano
Altro indagar. (parte.)

Lisetta. Sospettoso
Timoroso
Ognun fugge: il caso è brutto!
Meglio il tutto
Io vo appurar. (parte.)

Taddeo. Tutti son andati al diavolo
M' han piantato, come un cavolo
E Taddeo cosa fara!
E Taddeo se n' andera. (parte.)

und Minister ein, jedes Paket ein Knäuel, der in ein Labyrinth hinein-, nicht aus einem solchen herausführt; jeder Brief ein Uriasbrief. Das erste Paket, das Gafforio vor seinem allerverschuldetsten Herrn, dem König der Pumper, öffnet, enthält Berichte vom Grosskanzler von Corsica, über die bodenlose Leere im Staatsschatz; dessgleichen in den Privattaschen aller derer, so sich Corsicaner nennen. Der Minister hat aber schon Rath und Mittel gefunden; ein Finanzgenie sondergleichen, das aus dem Schoosse der absoluten Kassenleere Hülfsquellen schlägt, und die Haufen von Hiobspapieren sofort in Geld verwandelt, in Papiergeld nämlich, dessen augenblickliche Anfertigung und Emission er, Corsica's John Law, seinem Gebieter aufs überzeugendste als einziges Rettungsmittel darlegt. Von Lumpen zu Papiergeld, und von Papiergeld zu Lumpen ist nur Ein Schritt. Seine Majestät möchten nur die Summe bestimmen. Teodoro. „Es ist gleichviel" (È indifferente). Das Papier ist geduldig. Ob aber der Makler Franz Bonus aus Livorno, der bekannt macht, dass er den ihm von König Teodoro ausgestellten Wechsel auf 500 vollwichtige Dukaten an den Kaufmann Sandrino in Venedig cedirt hat — ob Makler Bonus, oder Sandrino, den Wechsel mit Gafforio's Papiergeld werden versilbern wollen: dafür möchte Gafforio's Finanzgenie nicht einstehen; wohl aber dafür: dass Taddeo, der reiche Schwiegervater Sr. papierenen Majestät, den Wechsel für ein Generalspatent einlösen werde. Um diesen Schwindel dreht sich der zweite Act, und der Schwindel mit dem zweiten Act um einen noch grössern, auf den fortgejagten Sultan, mit Hülfe von Belisa, gemünzten Schwindel zu einem gegenseitigen Compromiss:

Dass der Sultan sich anheischig mache,
Durch Hülf' in baaren Geldern, oder Geldes Werth,
Mich auf dem Thron der Corsen zu erhalten: so
Mach auch ich mich ihm anheischig, ihn als den rechtmässigen
Grosssultan zu erkennen,
Und ihm auch in Behauptung seines Throns zu helfen.[1])

---

1) Fa, che il Sultan s' impegni
Con pecuniari ajuti, o equi valente
Sul trono corso a sostenermi, ed io

Ein Bettelsack, der sich für voll hält, wenn er sich mit einem zweiten Bettelsack ausfüttert. Braun's von Wiesbaden Verfassungs-Mantel, der aus lauter Löchern besteht, als doppelter, aus den Taschen zweier Monarchen-Strolche verfertigter Krönungsmantel, welche Taschen in einer Verfassung sich befinden, die das Lückensystem sämmtlicher Verfassungen in sich enthalten. Teodoro's Restaurationsanschlag ist so flagrant komisch und lächerlich, dass er nur in einer politischen Komödie zu seinem vollen Rechte gelangen kann; in einer Operette aber durch das Recitative nothwendig eine Abdämpfung und Schwächung erfahren muss. Aecht opernhaft dagegen ist die nächstfolgende Situation, wo Sandrino das Terzett zwischen Teodoro, Lisetta und Taddeo behorcht, in welchen der Karten- oder Regalpapierkönig die Rechnung mit dem Wirthe zu machen denkt, wenn er dieselbe mit einem Generalspatent bezahlt und dem Verlobungsringlein, das er der Tochter des Wirthes an den Finger steckt. Der eigentliche Wirth aber, mit dem König Teodoro hier zu rechnen hat, ist Sandrino, der unbemerkt das Terzett durch seinen Apartegesang zum Quartett erweitert, seine Arienfädchen miteinwebend in das Tutti:

Seltsame Wunderdinge!
Erstaunliche Verwandlung!
Wer hätte das geglaubt![1]) —

um dann mit der Rechnung ohne den Wirth an den verblüfften König von der leeren Tasche heranzutreten, die Arie weiterspinnend:

Mein Herr, ich bitte, sie vergeben,
Franz Bonus lässt sie grüssen . . .
Und fordert die fünf hundert
Dukaten ausgezahlt zu sehn. . . .

Und nun die Tutti's, die Terzette und das Quartett! Die Musik

---

Impegnerommi a riconoscer lui
Legitimo Sultano
E ad apitarlo a ricovrar il soglio.

1) Tutti. Si strana maraviglia
Vicenda si stupenda
Credibile non è.

bringt erst die Bedeutung eines dramatischen Situationsmomentes zum vollsten Verständniss. Es ist ein wesentlich contemplativ-lyrisches Moment, worin der Geist der Fügungen und Conflicte, als tragisches Schicksal oder komischer Zufall, die jedesmalige Schuldsumme zieht und seinen Wechsel vorzeigt, wie hier Sandrino. Den innersten Gedanken der Situationsstimmung spricht die dramatischste aller Opernsituationen in letzter Tiefe aus: wir meinen das grosse Quartett in Mozart's Don Juan. An diesen wichtigen Punkt der Operndramatik wird unsere Geschichte noch öfter zu erinnern haben.

König Teodoro und sein General-Gastwirth und Schwiegervater Taddeo protestiren den Wechsel mit drohendem Hohn. Lisetta giesst eine Verspottungsarie über den Vorzeiger aus, so dass Sandrino dasteht wie Einer, der aus dem Terzettregen in die Solotraufe gekommen, wo er Trübsal nach Noten singt:

O Pinsel von Buhlen
Ihr glaubet den Mädchen;
Die all' unbeständig:
Erkennt das Beispiel,
Euch spiegelnd an mir.
Der Fluthen Bewegung,
Das Wehen der Lüfte,
Das zitternde Baumblatt,
Sind nicht so veränderlich
So wandelbar schier.
Doch seyd ihr so herzlich
Und hört sie zum öftern
Das treue Herz rühmen,
Von Lieben, euch dahlen
Von Treu für und für.
Ihr Pinsel von Buhlen,
Ihr glaubet den Mädchen.
O zieht nur den Fuss schnell
Aus ihrem Revier.[1])

---

1) Sandrino (solo.)
Voi semplici amanti
Che a Donne credete:
Son tutte incostanti,
L' esempio vedete,
Specchiatevi in me.

Nach einer heitern Gondelfahrt auf dem Canalgrande mit Braut, Schwester und seinem Bundesgenossen Acmeto, finden wir unsern König Teodoro in seinem Cabinet in Gedanken und mit einem Gesichte sitzen, als hätte er corsicanischen Honig gegessen, der bekanntlich von bitterem Geschmack und Leibschneiden macht; oder als hätte er in Sandrino's Wechsel jenen Brief des Propheten verschluckt, dessen Nachgeschmack so mundet, wie Aloe und Koloquinten. Vergebens bemüht sich sein Minister Gafforio, die erfolgreichen Resultate zu betonen, die seinem bis über die Krone in Schulden steckenden Herrn dessen eben stattgefundene Zusammenkunft mit dem Kaiser der Gläubigen in Aussicht stellen, — Resultate, die sich nur mit denen einer andern noch berühmteren, nicht minder merkwürdigen Zusammenkunft zweier Potentaten in jüngster Zeit vergleichen lassen, deren Einer, der auf den Chassepot gesetzte Potentat, den Andern à la fortune du pot oder Chassepot eingeladen. Der König der Schuldner erinnert seinen Bundesgenossen, den Kaiser der Gläubigen, an Sandrino, den Padisha, den zu Ungläubigern abgefallenen Gläubiger, und ihm wird bei dem Bündnissvertrage zu Muthe, wie dem Paschah beim Anblick der seidenen Schnur. O des tragischen Glücks-Wechsels! Die Belsazar-Hand, die durch die Saalwand dem corsicanischen Roi Pêtand, zu deutsch Bettlerkönig, über den Hochzeitstisch weg den Schuldbrief hinhält, das fürchterlichste aller Menetekel, — diese grauenvolle Hand, die der „Messer Grande", zu deutsch Anführer der Häscher, dem

---

Il moto dell' onda,
 Il fosso dell' aria,
 La tremola fronda
 Si lieve, si varia
 Si instabil non è.
Eppur francamente
 Le udite sovente
 Vantar fido core,
 Parlarvi d' amore,
 Promettervi fè.
Voi semplici amanti
 Che a donne credete,
 Da lor rivolgete
 Sollecito il piè.

beim Hochzeitsmahle poculirenden König Teodoro entgegenstreckt, sie schiebt ihm ein Blatt unter die Augen, wovon diese übergehen, ein Blatt, worauf geschrieben steht:

„Zwanzigtausend Ducaten den Tunesern,
Viertausend sechshundert den Livornesern,
Fünfzehntausend Guineen den Inglesern,
Vierzigtausend den Hollandesern.
Ueberdies noch Schulden in Cadix und Lisbona,
Hamburg, Marseille und Barcellona.“

Nun packt dieselbige Oberbüttelhand den Helden der grössten tragischen Schuld beim Kragen und führt ihn in ein Loch, wo es so finster ist wie in seinem Sack. Lisetta ruft ihm nach:

Einen Schuldner im Sack, den kauf ich nicht;
Einen Mann im Gefängniss
Den mag ich nicht.
Gafforio. Zu theilen die Bedrängniss
Ist meine Pflicht.
Belisa. Ich sah es kommen
Das jüngste Gericht.
Taddeo. O Eichelkönig,
So nenne den ich!
O König der Pike,
O Schicksalstücke
Im Loch eingesponnen!
So musst' es kommen.
Wie nun es sich ausweist:
Wie mir's sagte mein Hausgeist,
Der kleine Wicht.
Achmeto. Das Wetter ist sehr rauh,
Besser ich drück' mich;
Als wenn ich umherschau,
Bis man packt beim Genick mich.[1])

---

1) Lis. Un uomo in carcere
Sposar non vo.
Gafforio. Povero Sire,
Lo seguirò. (parte.)
Belisa. Il mio pronostico
Già s' avverò.
Taddeo. O Rè di coppe
O Rè di picche

Nur Belisa und Sandrino bleiben und verständigen sich über die Reste des Hochzeitsschmauses mit Zustimmung des Generals Taddeo der die zweitausend Zechinen berechnet, die ihm die Generalsuniform kostet.

Der letzte Auftritt zeigt das Gefängniss von zwei Seiten: von seiner schönsten Seite, von aussen nämlich, und von seiner stärksten: von innen. Beide Seiten verbindet durch vorherbestimmte Harmonie ein eisernes Gitter. Vor demselben erblickt man das ganze Personal der komischen Oper versammelt; hinter demselben den König mit der eisernen Krone auf dem Kopfe und dem Gitter als eiserner Maske. Zugleich dient dasselbe als Maulkorb für die äussere Gruppe, indem es die ironischen Bisse ihres Trostzuspruchs und ihrer Beileidsbezeugungen einigermaassen zügelt. König Teodoro, dessen vom Beherrscher der Gläubigen erhoffte Wiedereinsetzung in sein Königreich zu einer blossen Einsetzung durch seine Gläubiger in ein Reich sich vereinfacht hat, welches Hamlet's ganz Dänemark, nämlich ein Gefängniss ist — der arme Teodoro fühlt aber, trotz Gitter-Maulkorb, die ironischen Bisse der Trostzusprecher so empfindlich, dass er um Gotteswillen seine Tröster bittet:

> Geht doch nur, quält mich nicht länger
> Schweigt doch aus Erbarmen still.[1])

Achmet III. verspricht: Geld zu sammeln für den corsischen Fürsten.[2]) Taddeo will, so lang er gefangen, für sein Mittagbrod sorgen.[3]) Belisa tröstet ihn mit den Gesetzen, die immer

---

Il mio Berticche
L' indovinò.
Acmet. Il tempo è turbido,
Meglio è partire,
Col core placido
Qui più non sto. (parte.)

1) Teod. Ite pur, non m' affligete,
O tacete per pietà.

2) Farem la coletta
Pel principe.

3) Il progo ogni giorno
A voi manderò.

einem Schuldner günstig sind, welcher nicht bezahlen kann. Lisetta stellt ihm die Freiheit in Aussicht, sobald das Gericht die Ueberzeugung gewonnen, dass er keinen Soldo in der Tasche hat, um die Gefängnisskost zu bezahlen. Die Tröstergesellschaft vereinigt sich in dem Tutti:

> Tröste dich; leb wohl
> Nichts Dauerhaftes
> War jemals in der Welt.[1])

Der bis zur Verzweiflung Getröstete ruft hinter dem Gitter mit gefalteten Händen:

> Gütiger Himmel! Wie so lästig
> Ist ein Haufen edler Leute,
> Wenn Moral er predigen will.[2])

Und verbirgt sich in dem finstersten Winkel seines Kerkers, wo kein Sonnenschein, kein Schuldschein und kein Trostspruch zu ihm dringen kann; wo ihm die Nägel, wie Adlerklauen und die Haare, die er auf dem Kopfe schuldig ist, wie Adlerfedern wachsen, und wo er, solchergestalt gegen jeden Trostangriff gepanzert, seine Strophe als tägliches Gebet singt: Gütiger Himmel! bewahre mich vor meinen Tröstern, mit meinen Gläubigern will ich schon fertig werden! Seltsame Schlussscene einer komischen Oper, die in allen übrigen Stücken das Schema zu einem Musterlibretto abgeben kann. Der Zuschauer nimmt als letzten Eindruck des heitern Singspiels das Alpdrücken eines unabsehbaren Schuldarrestes nach Hause: Incubus, Incubus macht den Schluss. Das letzte Tutti singt das Pavianlied aus Faust's Hexenküche, das dort der Meerkater vorträgt, während er eine Kugel rollt:

> „Das ist die Welt,
> Sie steigt und fällt.
> Und rollt beständig;

---

1) Consolati, addio.
Mai nulla di stabile
Al mondo non fù.

2) Giusto ciel! quanto nojosa
E la gente virtuosa,
Quando predica moral.

Sie klingt wie Glas;
Wie bald bricht das!
Ist hohl inwendig.
Hier glänzt sie sehr,
Und hier noch mehr,
Ich bin lebendig,
Mein lieber Sohn,
Halt dich davon!
Du musst sterben!
Sie ist von Thon,
Es giebt Scherben."

Aehnlich klingt das Schlusstutti von Casti's König Teodoro:

Ein Rad ist unser Weltenrund,
Bald zeigt's den Gipfel, bald den Grund.
Und wer ganz tief erst unten lag,
Den schnellt's empor auf Einen Schlag.
Der Eine steigt, der Andre fällt,
Der kommt hinauf, und der zerschellt.
Doch kommt einmal das Rad in Schwung,
So lasst es nur sich dreh'n;
Wohl dem, der bei der Wirbelung
In Ruhe bleibt bestehn.[1])

Die eigentliche Moral, als Ende vom Lied, lautet:

Mensch, bezahle deine Schulden,
Mögens viel seyn oder wenig;
Soll es nicht, wie diesem König
Theodor, auch dir ergehn.
Willst du Schuldhaft nicht erdulden,
Und nicht, ob gepumpter Summen,
Wie der Teodoro brummen,

---

1) Come una ruota è il mondo,
Chi in cima sta, chi in fondo,
E chi era in fondo prima,
Poscia ritorna in cima;
Chi falta, chi precipita,
E chi vo in su, chi in giù.
Ma se la ruota gira
Lascisi pur girar,
Felice è chi fra i vortici
Tranquillo puo restar.

Und wie er nicht Pleithe gehn:
So bezahle deine Schulden,
Sey's in Thalern oder Gulden:
Und du kannst, trotz Bütteln, Spähern,
Dann mit deinen Manichäern
Wandeln auf der Menschheit Höh'n.

Ein komisches Motiv mehr zu diesem Dramma Eroicomico liefert der Umstand, dass Kaiser Joseph II. dem Dichter den Stoff, nach der bekannten Episode in Voltaire's „Candide", an die Hand gab. Der grosse volksfreundliche Selbstherrscher mochte schwerlich bei dieser Inspiration ahnen, dass hundert Jahre später sein eigener Staat der Rè Teodoro seyn dürfte, dem ein corsischer Acmeto III. durchs Eisengitter der Schuldhaft den Trost zurufen würde:

„Und ihm zu helfen
Trag ich selbst bei."[1])

Und der den Teodoro doch in der Patsche sitzen liess, froh, wenn er sich selber helfen könnte. Ueber das Schluss-Tutti namentlich soll Kaiser Joseph ganz besonders herzlich gelacht haben.

Ausser dem Rè Teodoro schrieb Casti noch verschiedene andere 'Drammi giocosi per Musica': La Grotta di Trofonio[2]), „Die Höhle des Trophonius", von der bekannten Weissagungs- und Einweihungshöhle bei Lebadea (Böotien) so genannt. In dem närrischen Singspiel wird die Geister- und Gespensterfurcht lächerlich gemacht, die namentlich in Venedig unter allen Ständen noch Ende des 18. Jahrh. herrschte, als gleichzeitig die Komödiendichter gegen die Aufklärungsphilosophie eiferten. Casti's „Grotta" ist die verzerrt-wüsteste Phantasterei als Singspiel in zwei Acten. Die Handlung geht wirklich in Lebadea vor sich, wo der italienische Kaufmann, Don Piastrone, sich angesiedelt, ein unwissender Tropf, der für Philosophie schwärmt.[3]) Dori, die eine seiner zwei Töchter, eine Putznärrin, soll einen Leder-

1) E a darti soccorso
Contribuirò.

2) Raccolta di Melodr. gioc. p. 167—230. — 3) Uomo ignorante e fanatico per Filosofia.

händler, D. Gasperone, aus Livorno heirathen, einen Tölpel und Idioten.[1]) Die zweite Tochter, Eufelia, treibt Philosophie und liebt nebenbei den Artemidoro, ihres Vaters Hausfreund, dessen Herz aber für Dori brennt. Zu diesen gesellen sich noch zwei Frauenzimmer: Madama Bartolina, eine verschmitzte Tänzerin, und plantirte Geliebte des Lederhändlers, D. Gasperone. Rubinetta, eine italienische Gastwirthin in Livadia, Freundin der bei ihr wohnenden Tänzerin, und betrogene Geliebte des Artemidoro. Das genannte Personal quirlt der „Philosoph und Magier", Trofonio, mittelst Geistererscheinungen in seiner Höhle so durcheinander, dass folgende schliessliche Abpaarung aus der Schüttelmixtur sich niederschlägt: Trofonio heirathet die Tänzerin; Don Piastrone die Gastwirthin; der Lederhändler die Eufelia und Artemidoro seine heimlich geliebte Dori. Den Reichthum der Erfindung bezeugt der zweite Act, der nichts als eine Wiederholung des ersten ist. Eine Felshöhle, woraus plötzlich aufgeschrecktes Nachtgevögel, Eulen und Fledermäuse, durcheinanderschwirrend hervorflattern, ist eine Flora-Grotte mit einem bal champêtre im Vergleich zu diesem wüsten Singspuk.

„Prima la Musica e poi le Parole"[2]) (Erst die Musik und dann die Worte), ein musikalisches Scherzspiel in einem Act, wozu Kaiser Joseph II. dem Casti das Thema gegeben haben soll. Wenn der Conte Opizio in dem Singspiel, wie man glaubt, auf den Kaiser zielt, so bekäme dieser die schönsten Majestätsbeleidigungen nach Noten zu hören, die ersten und letzten wohl, über die ein Kaiser von Herzen gelacht. Poeta nennt den Einfall des Conte Opizio: ein Singspiel in vier Tagen fertig zu haben, eine bestialische Idee.[3]) Und als er vom Kapellmeister hört, die Musik sey schon gesetzt, und er brauche bloss den Text dazu zu dichten, meint Poeta, das sey gerade so widersinnig, wie erst das Kleid und dann den Menschen dazu machen.[4]) Hilft

---

1) Giovane sciocco ed idiota. — 2) Raccolta etc. p. 313—348.

3) Idea cosi bestiale
Ridicola cosa.

4) Questo è l' istesso
Che far l' abito, e poi
Far l' uomo a cui s' odatti.

alles nichts: Wo ein Kaiser befiehlt, da hat selbst die Vernunft ihr Recht verloren. Der Unsinn kommt zu Stande, und Poeta ist der Erste, der dazu Gevatter steht.[1]

I Dormenti (Die Siebenschläfer)[2] in zwei Acten. Hier mischen sich zwei Schläfer, die vor 700 Jahren in einer Höhle bei Jerusalem eingeschlafen waren, der Kreuzfahrer, Conte Roberto, und sein Schildknappe unter Personen des 18. Jahrh., als Heirathsvermittler zwischen Liebespaare von so entgegengesetztem Naturel und Charakter, wie deren Väter. Aus dem Mangel an poetischer Phantasie, den auch Casti's Thierepos athmet, wuchern alle diese öd-phantastischen Fratzen hervor. Das kalt-phantastische Genre ist die kalte Küche vom langweiligen Genre schlechthin.

Il Catilina. Eine Singburleske in der Manier des „Re Teodoro", deren Held Cicero ist, und das Hauptmotiv die catilinarische Rede: Quousque tandem. Die Senatssitzung, worin diese classischste aller Schulklassen-Reden gehalten wird, soll das komischste aller Schlussfinales bilden. Ein italienischer Literarhistoriker versichert, dass Casti's „Catilina" noch mehr, als dessen „Re Teodoro" gefalle.[3]

Endlich hat Casti noch ein seltsames Zwitterstück von ernstem Drama und Posse geschrieben, dessen Titelheldin die uns mehrfach bekannte Rosmonda ist, Gemahlin des Lombardenkönigs Alboino. In die Haupthandlung ist eine possenhafte Nebenhandlung verwoben, von einer Bauernfamilie ins Spiel gesetzt, bestehend

---

1) Or se tutti son d' accordo,
So nessuno è muto e sordo,
Se la musica è già pronta,
Se il libretto non si conta,
Se vestiario, se scenario,
Se gli altori, i sonatori
Se ogni cosa in somma è lesta
Se chi paga e dà la festa
Vuole ed ordina così,
Sara cosa facilissima
Di far l' opra in quattro dì.

2) Raccolta etc. p. 351—416. — 3) Camillo Ugoni: Della Letteratura Italiana nella seconda metà del secolo XVIII. Opera postuma. Mil. 1856. T. I—IV. t. I. p. 175.

aus einer thörichten Mutter, einem närrischen Sohn und einem verständigen Vater, dessen Klugheit zu der Albernheit von Frau und Sohn einen Gegensatz bilden soll. Mit dem heroischen Theil des Drama's ist die Kossäten-Posse dadurch in Zusammenhang gebracht, dass König Alboin seine Rettung der unverbrüchlichen Wahrheit verdankt, die er von dem klugen Bauernvater rücksichtslos zu hören bekommt. Ein König, dem ein Bauer ungestraft die unumwundene Wahrheit sagen darf, ein solcher König ist freilich nur in einer Posse denkbar.

Die italienische Komödie im 18. Jahrhundert.

Ihr Name ist Carlo Goldoni. Seine Wiege und sein Grab fallen nahezu mit dem Beginn und dem Ende des Jahrhunderts zusammen. Wie Molière für Frankreich im 17. Jahrh., so ist Goldoni für Italien im 18. der Reformator des komischen Theaters und der eigentliche Schöpfer des neuern Lustspiels. Die Novellen- oder Abenteuerkomödie, was im Grunde auch die Menanderkomödie war, hat Goldoni zu einem Charakter- und Sittengemälde des gesellschaftlichen Lebens umgestaltet und, dank seinem komischen Genie, seiner unübertroffenen Kenntniss der feinen, die Komödienmomente ins Spiel setzenden Triebfedern gesellschaftlicher Figuren, namentlich aus der mittlern und niedern Sphäre, dank seiner Fruchtbarkeit endlich, ein für allemal festgestellt, da ihn, den, nächst Lope de Vega, schreibfertigsten und productivsten Bühnendichter, die Fruchtbarkeit eben in Stand setzte, durch eine ununterbrochene Reihe wirksamer, die Theaterwelt in Spannung und Athem erhaltender Stücke, dem Lustspiel den Stempel einer mustergültigen Behandlung nachhaltig und dauernd aufzudrücken. Nicht als hätte vor Goldoni die italienische Komödie kein Lustspiel gekannt, worin die Figuren nicht als blosse Spielbälle jener schematischen, von der neuattisch-römischen Komödie überlieferten Verwechselungs- und Erkennungsmotive verwendet wären; worin nicht vielmehr aus dem Charakter und den Interessen der Personen die Verwicklungen und die Handlung ohne stehenden Voraussetzungsapparat und ohne gemeine Dienerränke wären entwickelt worden. In Macchiavelli's Mandra-

gola — um den Hauptvertreter dieses Styls aus der Cinquecentisten-Komödie zu nennen, konnten wir im Gegentheil den Stammvater und Prototyp eines wahrhaften Charakterlustspiels und dramatisch-komischen Zeitsittenbildes bewundern. Ja unmittelbar vor Goldoni und gleichzeitig mit ihm gab es namhafte Lustspieldichter, die mit der Verwechselungskomödie des 16. Jahrh. und insbesondere mit den abenteuerlich-phantastischen, von Motiven der spanischen Komödie beeinflussten, melodramatisch gefärbten Lustspielen des 17. Jahrh. entschieden gebrochen hatten. Wir nennen nur vorübergehend den Niccolò Amenta aus Neapel[1]) der von 1699 ab sieben Komödien[2]) zur Aufführung brachte, in musterhafter Prosa geschrieben, und die namentlich gegen die Komödien des 17. Jahrh. Front machten, mit einer Rückwendung freilich zur Cinquecentisten-Komödie im Geschmacke seines Landsmanns Girol. Porta. Gleichen Schritt mit Amenta hielt Isabella Mastrilli, Herzogin von Marigliano, deren Lustspiel: Il Prodigio della Bellezza, „Das Wunder der Schönheit" 1703 im Druck erschien. Liebhaber von blossen Komödien- und Verfassernamen, von komödienlosen Titeln, verweisen wir auf Signorelli's reichhaltigeres Namensverzeichniss[3]); und glauben dem Verlangen unserer Leser besser zu entsprechen, wenn wir einem dramatischen Erzeugniss des bedeutsamsten, eigenthümlichsten und ursprünglichsten unter diesen unmittelbaren Vorgängern des Goldoni unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Der Auserwählte ist zugleich der einzige vorgoldonische Komödienverfasser, dem der Ehrenname eines wirklichen Charakterlustspieldichters gebührt; eines solchen nämlich, der das Lächerliche nicht aus Verwickelungen des Zufalls im Bunde mit niedrigen Zetteleien und Gaunerstreichen; der es, lustspielgemässer, aus den komischen Eigenheiten und spottwürdigen Schwächen, Thorheiten und querköpfigen Schrullen seiner Gattungspersonen in scherzhafter Weise und zu ethischem Läuterungszwecke entspringen lässt. Nebenbei ist unser auserwählter vorgoldonische Komödiendichter selbst einer der originellsten und wunderlichsten Käuze der komischen Literatur,

1) Geb. 1659, gest. 1719. — 2) La Constanza, La Fante, Il Forca, La Somiglianza, La Carlotta, La Giustina, Le Gemelle. — 3) Istoria etc. t. VI. c. II. 225 ff.

dessen Leben schon eine Charakterkomödie scheinen könnte, oder doch eine solche hervorzurufen geeignet wäre, mit einem Dichter-Sonderling als komischem Helden, wie kaum ein zweiter seit jenem sich selbst parodirenden Kratinos[1]) von ähnlicher Verwendbarkeit sich finden liesse. Dieser Dichter-Kauz heisst:

Girolamo Gigli.

Nicht aber — und das ist seine erste Marotte — nicht etwa nach seinem Vater, Giuseppe Venci, aus Siena, wo er 1660 zur Welt kam; nein, nach einem reichen Sonderling, Girolamo Gigli daselbst, einem Verwandten, der ihn zu sich nahm, studiren liess, im Alter von 15 Jahren mit einer um 10 Jahre ältern Sieneserin, Laurenzia Perfetti verheirathete, und ihn zum Erben seines beträchtlichen Vermögens und seines Familiennamens einsetzte, wovon jedoch unser Girolamo nur letzteren behielt, da er das Vermögen, als Feinschmecker, den Weg alles Fleisches gehen liess, und nebenbei den wunderlichen Einfall hatte, mit seiner „Alten" zwölf Kinder zu erzeugen, blos um das Dutzend voll zu machen.[2])

Neben dem Studium der Griechischen und Römischen Classiker beschäftigte sich Gigli mit Astronomie, Philosophie, Geschichte, Architektur, Feldbau etc. Seine Lieblingsbeschäftigung blieb aber die Poesie, insbesondere die Satire, und sein satirisches Stichblatt war die Hypokrisie, die Scheinheiligkeit, die er mit der zweischneidigen Waffe des satirischen und religiösen Eifers angriff. Er bemächtigte sich zu seinem Zwecke des Molière'schen Tartuffe, den er nicht sowohl übersetzte als für das Theater der Academia de' Rozzi in Siena[3]) umarbeitete, deren Mitglied Gigli war, und unter dem Titel „Don Pilone", in der Maske eines stadtbekannten Frömmlers, selbst darstellte mit ungeheuerem Erfolge. Schon früher hatte Gigli in einem Canto von 50 Ottaven im Berneskischen Styl gegen das Laster der Hypokrisie ge-

1) Gesch. d. Dram. II. S. 52 f. — 2) Da che ebbe dodici figliuoli tra maschi e femmine (s. Vita di Girolamo Gigli Sanese, detto fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico, scritta da Orbesio Agiéo (Arcadiername des Franc. Corsetti) Pastore Arcade etc. Fir. 1746. 4. p. 3. — 3) Gesch. d. Dram. IV. S. 215 f.



eifert, und das satirische Poem vor einer in dem Garten des Francesco Piccolomini zu Siena vereinigten akademischen Versammlung vorgelesen, in welcher sich auch der berühmte uns schon bekannte Verfasser des komischen Heldengedichtes Ricciardetto, Monsignore Niccolo Fortiguerra, befand.[1]) In einer Ottave dieses Canto wünscht der Dichter, dass man den Scheinheiligen eine Oeffnung im Nacken anbringen könnte, um in ihr finsteres Herz zu schauen; und dass er, wie Virgil dem Dante, seinen Zuhörern als Führer dienen könnte in dieser Herzenshölle: er würde ihnen Abgründe und Höllenkreise aufdecken, verworfene Geister zur Schau bringen, die selbst dem Dante unbekannt geblieben.[2]) Der 'Don Pilone' ist ein solches Loch im Nacken, wodurch man fürs erste nur die Vorhölle des finstern Heuchlerherzens erblickt; den Schattenriss vom Herzen des Molière'schen Tartuffe. Den lustigen Inferno dazu lässt Gigli aber erst in seiner Originalkomödie: „La Sorellina di Don Pilone", „Die fromme Schwester des Don Pilone", schauen, wohin auch wir ihm folgen werden. Gigli's Specialität war der Hypokritenhass; aus ihm schöpfte er sein satirisches Genie. Den Don Pilone hat er zu einer stehenden Maske der italienischen Bühne verewigt und mit ihm die Charaktermasken der Comedia dell' arte bereichert. Im nächsten Carneval nach der Aufführung seines Don Pilone erschien Gigli öffentlich unter den Masken als Don Pilone, der aus einer Sänfte den Damen ein satirisches Madrigal auf sich selber (Don Pilone), zuwarf. Gigli führte den D. Pilone mit sich herum, wie der Savoyarde sein Murmelthier oder seinen Affen.

Doch war D. Pilone keineswegs Gigli's erster theatralischer Versuch. Als ein solcher hat vielmehr seine in Versen geschriebene Commedia Bellalba zu gelten. Dieser folgten sogenannte

1) Vita p. 11.

2) Così far potesse nella nuca
A quei malvagj Ipocriti, ch' io dissi,
Uno spacco a mio modo ed una buca,
Sicchè 'l cupo lor cuore oggi s' aprissi,
E come a Dante il Mantovano Duca
Io fussi vostra in quelli abissi,
O quante bolgi, o quanti Spirti rei,
Ignoti a Dante, io discoprir vorrei.

„Drammi", Opern und Opretten, wie die Geneviefa, die von sechs Cavalieren, Zöglingen des adeligen Collegio Tolomei, mit Musik zu einer Zeit aufgeführt wurde, wo Apost. Zeno dem Melodramma noch nicht die mustergültige Form gegeben hatte, die Metastasio späterhin zur höchsten Kunstvollendung für sein Jahrhundert brachte.

Vom Grossherzog Cosmo III. zum Professor der Literatur an der Universität von Siena ernannt, gab Gigli die Werke der heil. Catarina, der Heiligen seiner Vaterstadt, nach den Originalmanuscripten und Urkunden heraus. Der mühevollen Arbeit unterzog sich Gigli nicht blos aus Liebe zu seiner Vaterstadt; der Hauptbeweggrund war seine aufrichtige Frömmigkeit und die zärtlichste Verehrung für die heilige Catharina von Siena. Er ging täglich in die Kapelle, wo ihr unversehrtes Haupt aufbewahrt wird, und betete vor demselben, die Vermittelung der Heiligen mit andächtigen Thränen und inbrünstigen Seufzern erflehend. In diesem seltsamen Gemüthe vereinigten sich drei Leidenschaften bis zur Martyriumsstärke: Eine begeisterte Anhänglichkeit an seine Vaterstadt; eine ekstatische Liebe für die heilige Catharina, und ein ebenso leidenschaftlicher, aus solcher Andachtsinnigkeit entspringender Hass gegen das Gleissner- und Frömmlerwesen. Molière hasste dasselbe aus Komödiengründen, aus poetisch-komischem, zum Heile gesellschaftlich-ethischer Läuterung wirksamem Eifer. Dem Gigli war die trügerische Frömmelei aus wahrhaft religiösem Eifer und lauterster Frömmigkeit ein Gräuel. Die Vorliebe für seine Vaterstadt und deren Heilige regte ihn zu einem Wörterbuche an, das er „Vocabulario Cateriniano", „Catharinianisches Wörterbuch", nannte, weil dasselbe aus solchen Wörtern bestand, deren sich die heilige Catharina von Siena im 13. Jahrh. bediente. Sein heiliger Liebeseifer begnügte sich nicht, die grössere Vorzüglichkeit des Sienesischen Dialektes vor dem Florentinischen, sowohl hinsichtlich der Anmuth und Zierlichkeit, wie der Reinheit der Aussprache, zur Geltung zu bringen: der wunderliche Mann liess sich von seinen particularistischen Schwärmereien für seine Vaterstadt und Schutzheilige zu solchen satirischen Ausfällen gegen die Florentiner und ihren Dialekt hinreissen, dass der 1717 in Rom begonnene Druck des eigenthümlichen Wörterbuchs sistirt, und beim Buch-

staben R abgebrochen werden musste. Gigli wurde nicht nur aus Rom durch päpstliches Decret verwiesen; auch die Accademia della Crusca fiel wie ein Schwarm aufgestörter Hornisse über das Wörterbuch und den Verfasser her. Nächst dem religiösen Fanatismus ist der philologische vielleicht der ketzereifrigste und verfolgungssüchtigste. Die Accademia della Crusca liess die ihr aus Rom zugesandten Exemplare von Gigli's Wörterbuch in Florenz auf öffentlichem Marktplatz von Henkers Hand verbrennen. Gigli's Name wurde aus der Liste der Mitglieder der Akademie und der Universität, auf Antrieb der Jesuiten, gestrichen, die, wie die Pariser Jesuiten in Molière's Tartuffe, in Gigli's D. Pilone ihr Ebenbild erkannten. Sogar die Rückkehr nach Siena wurde dem Lexikographen der heiligen Catharina verboten; die Rückkehr nach seiner Vaterstadt, der zuliebe Gigli ein Märtyrer ihres Dialektes geworden, auf dessen Vorzug vor dem Florentinischen er auch, nach seinem feierlich und urkundlich geleisteten Widerrufe der gegen die Florentiner geführten satirischen Hiebe, bestehen blieb.[1]) Dieser zwischen den zwei Wörterbüchern, dem der Crusca und dem Vocabulario der heiligen Catharina, geführte Krieg sucht noch seinen episch-komischen Dichter. Die erbitterte Fehde würde neben Tassoni's komischem Epos, „Der Eimerraub“ und Isoldo Crotto's „Eselkrieg“[2]) eine würdige Stelle behaupten. Müsste nicht schon das Auto da fè, das die Mehl- und Kleien-Akademie der Crusca mit Gigli's Vocabulario vornahm, als Brennmaterial für den Backofen ihres Buchweizenbrodes, müsste nicht dieses schon reichlichen Stoff zu Einem lustigen Canto wenigstens abgeben?

Gigli's Rückkehr nach seiner geliebten Vaterstadt Siena stand nun nichts im Wege, als die geschwollenen Beine, die Vorboten der Wassersucht, an welcher er in Rom 1722 starb, nachdem er seine satirischen Schriften eigenhändig verbrannt hatte, zum Beweise wie aufrichtig und reuevoll sein Widerruf gewesen. Hätte er doch den Ehevertrag mit seiner um zehn Jahre ältern und stinkig geizigen Frau, die ihm die Wassersucht erwünscht und

1) Gigli's vom Monsignore Governatore entgegengenommener schriftlicher umfangreicher Widerruf ist in seiner Vita von Corsetti der ganzen Länge nach abgedruckt p. 23—36. — 2) S. Gesch. d. Dram. V. S. 608 u. 609.



angenehm machte, ebenso widerrufen und verbrennen können! Wir werden gleich sehen, wie er seine Frau, noch bei ihren Lebzeiten, in einer der sonderbarsten Komödien unserer Geschichte kanonisirte und selig sprach.

Von Gigli's zahlreichen Schriften in Versen und in Prosa[1])

---

1) Gigli's im Druck erschienene Melodramen sind: Santa Genevieffa, dramma per musica, recitata nel collegio Tolommei. Siena 1689. 12.

La Fede ne' tradimenti, dramma recitato (gespielt) nel collegio Tolommei. Siena 1689. 12.

L'Amore fra gl' Impossibili, Siena e Roma 1693, 12. Ven. 1700, mit Musik von Carlo Campelli.

La Forza del sangue e della pietà, ovvero L' Ildegarda, Dramma per Mus. Ven. 1700. 12.

Il Lodovico Pio, dramma eroico p. m. Ven. 1700.

Commedie in Prosa:

Don Pilone, osia il Bacchetone falso (Der Scheinheilige), com. in prosa tradotta tal Tartuffe di Molière. Luco. 1711.

La Sorellina di Don Pilone, Commedia recitata in Siena degli Accademici de' Rozzi. 1721.

I Litiganti, ovvero il Giudice impazzato, nach Racine's Plaideurs. Ven. 1704. 12.

Ser Lapo, ovvero la Moglie giudice e parte, nach Montfleury, Siena 1731. 12 und Bologna 1748. 8 (gespielt in Wien auf Befehl Kaiser Karls VI.)

I Vizj correnti all' ultima moda, nach Palaprât's, La Prude du temps. Flor. 1745.

Le Furberie di Scapino (nach Molière). Bol. 1753. 8.

Il Don Chisciotte ovvero un Pazzo guarisce l' altro. Ven. 1700 (gespielt in Rom, Florenz, Siena und Wien).

Ausserdem Tragedie, nach Racine und Corneille: Il Nicomede, L' Ester, Il Giuseppe Ebreo, L' Attilio Regolo, Gli Orazj e Curiazj. Acht Oratorien, worunter La Giuditta (Siena 1693. 12). La Madre de' Maccabei. Siena. 12 (ohne Datum). Ein Dutzend Festi Teatrali. Darunter „La Dirindina“, ein melodramatischer Scherz, auch in der Raccolta di Melodrammi giocosi (Milan. 1826) abgedr. p. 5—13. Das Personal besteht aus dem Maestro di musica Don Carissimo, seiner Schülerin, der Sängerin Dirindina, und Liscione, Musico Castrato. In einer Scene mit Liscione, worin sie diesem eine Stelle aus einer Oper „Didone“ vorträgt, lautend:

„Al mio zelo, al mio onore,
Perfido traditore,
Al mio letto macchiato“ —

haben wir es hier ausschliesslich nur mit zweien, für die Literatur allein noch existirenden Komödien zu thun, deren erste:

Il Don Pilone[1]),

als eine Bearbeitung von Molière's Tartuffe, unsere vorübergehende Aufmerksamkeit erregen kann; aber als eine, unseres Ermessens, missglückte Bearbeitung, beziehungsweise Verballhornung des Tartuffe, diese Aufmerksamkeit nicht länger beanspruchen darf, als einige Andeutungen, warum sie eine Verballhornung scheine, es erfordern möchten. Wir gehen hiebei von dem Grundsatze aus, dass ein in seiner Art vollendetes Kunstwerk, wofür uns Molière's Tartuffe gilt, keine andere Bearbeitung gestatte, als eine, unter Bedachtnahme auf die Eigenthümlichkeiten des heimischen Idioms, an das Original so getreu sich anschliessende Uebertragung, dass der ursprüngliche Autor, wenn das Idiom des Uebersetzers seine Muttersprache gewesen wäre, sein Werk in dieser Form gedichtet haben würde. Dagegen verstösst Gigli's 'Don Pilone' vorweg schon durch die Auflösung der Tartuffe-Komödie in italienische Prosa. Der Vers scheint uns für den Ton der in dieser Komödie sich bewegenden Gesellschaft geboten; um so mehr als die Verstellungskunst des Scheinheiligen für den Zuschauer durchaus keine von den feinsten und behutsamsten ist, noch seyn kann, indem schon sein Name und Titel dem Publicum gegenüber die Maske am Aermel ist. Vor dem Zuschauer spielt der Tartuffe offene Karte, und das Blatt, das er angesichts desselben vor den Mund nimmt, ist eben nur ein solches Kartenblatt. Uns scheint daher die veredelnde Verssprache eines der Mittel, die den frechen Intriguanten in diesem Gesellschaftskreise gleichsam salonfähig macht; wogegen Gigli's derbe Prosa dem

---

wünscht der Castrat, dass sie die Worte vom „letto macchiato", dem Publicum deutlicher zu Gehör singen möchte! — Poesie diverse.

Unter den ungedruckten Werken Gigli's (Opere inedite) befindet sich das Dramma, L' Osita, dem der dritte Act fehlt. Die komische Oper Il Virtuoso per forza, ovvero il Nordone, nicht vollständig u. s. w.

1) Il Don Pilone ovvero Il Bacchetone falso. (Raccolta di Commedie scritte nel secolo XVIII. Milano 1827. Vol. I. p. 8—126.) Das Stück wurde zuerst aufgeführt im Theater de' Rossi zu Siena 1701.

ohnehin grellen Gleissner und Mucker einen gar zu plumpen, gemeinbürgerlichen Anstrich giebt. Die Herabstimmung der ganzen Umgebung des Tartuffe von Molière's Kammerton auf Gigli's vergröbertes Spiessbürgerwesen spricht der Prosa im Allgemeinen, niemals aber einer solchen Bearbeitung in Prosa von Molière's Tartuffe das Wort.

Den zweiten Uebelstand verschuldet die Zusammenziehung von Molière's fünf Acten in drei Acte, wodurch Verbindungsscenen zwischen den zusammengezogenen Acten eintreten, die in der trefflichen Oekonomie des Tartuffe durchaus keine Stelle finden, mithin nur als Lückenbüsser eines Missgriffs erscheinen, und keinen andern dramatischen Werth als den von Zwischenacten bei offener Scene in Anspruch nehmen können.

Die Todsünde aber, die Gigli's Don Pilone an Molière's Tartuffe begangen, ist die Verunstaltung des Dialogs durch willkürliche Einschiebsel und Zerreissung des Zusammenhangs, während er doch gleichzeitig Scene für Scene, ja Wort für Wort seiner Vorlage folgt. Wie wenn Jemand eine Spiegelscheibe zerschlüge, um das Loch mit Papier zu verkleben. In Gigli's Don Pilone ist kaum eine Scene, wo nicht der Bearbeiter verschiedene Male plötzlich seine Nase oder Zunge durch einen Molière'schen Satz hervorstreckte, oder eine Unterbrechungsphrase zwischen einem Vorder- und Nachsatz des Originals, wie den Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger, schöbe, als gelte es Molière's Tartuffe die Feige zu stechen. Was dieser aber sich ebenso gut verbitten könnte, wie Gigli's „Monsù Buonafede" (Molière's Orgon), wenn er Dorina bedeutet: „Ich sage dir, dass du mir nicht den Faden des Gesprächs mitten entzwei reissest, und dass du nicht die Nase in Dinge steckest, wohin sie nicht gehört."[1]) Im zweiten der von Gigli in den Zwischenacten angebrachten, recht artigen drei Intermedj — der einzigen eigenthümlichen und ansprechenden Erfindung in seinem Don Pilone — locken spielende Amoretten zweien Liebespaaren die Geldbörsen und alle Schmucksachen ab. Zuletzt als die ausgebeutelten Liebespaare nichts mehr zu verschenken haben, müssen sie sich die Gold- und Sil-

---

1) Ti dico che non mi rompi il filo del ragionamento, e che non metti il naso dove non ti tocca. Atto I. Sc. 9.



berstickereien, die seidenen und sammtenen Besätze und Lahne von den Kleidern reissen oder aus denselben ausschneiden, um sie ihren Aussäcklern zu geben, und die dadurch entstandenen Risse und Löcher mit aufgelesenen Lappen ausflicken. Zu solchen Kleidern zerfetzt und zerhudelt erscheinen die Acte von Molière's Tartuffe in Gigli's Don Pilone, und dessen zweites Intermedio, es könnte für eine Selbstpersiflage, eine sinnige Anspielungs-Allegorie auf diese Art von Bearbeitung eines fremdsprachlichen Meisterwerkes gelten. Das erinnert uns an eine Theateranekdote: in der Oper 'Idaspe', worin der berühmte italienische Sänger, Nicolini Grimaldi, auf dem Haymarket Theater zu London 1709 auftrat, hatte er als Kriegsgefangener einen Zweikampf mit einem Löwen zu bestehen, dem er vorgeworfen wurde. An diesem Abend spielte den Löwen in der Löwenhaut zufällig ein Schneider, der während des Ringkampfes, nicht wie der Löwe in Schiller's „Spaziergang" plötzlich „des numidischen Waldes", sondern seines Handwerks „schrecklich gedachte", und mit den Löwenkrallen, über die er an jenem Abend zu gebieten hatte, dem Heldensänger die schmucken Hosen zu Schanden riss.[1]) Der Sänger überwand den Löwen, musste aber dafür dem Insassen desselben, dem Schneider, aufkommen, der zu seinem Löwenspielgeld, seinem Löwenantheil, sich noch für das im Stegreif mit Theaterflicken zu Stande gebrachte Ausbessern der von ihm, als Löwen, zerrissenen Beinkleider bezahlen liess. In dieser, behufs selbeigener Ausflickung, zerrissenen Heldensängerhose müsste Gigli's Bearbeitung von Molière's Tartuffe-Komödie ihr leibhaftes Ebenbild erkennen.

Desto löblicher führt Gigli's Originalkomödie und Seitenstück zum „Bacchetone falso":

La Sorellina di Don Pilone[2]), „Die Schwester des Don Pilone",

das Lustspielthema der Heuchlergeisselung durch. Die Komödie ist auch dadurch originell und nimmt gewissermaassen eine Aus-

---

1) Court and society from Elizabeth to Anne. Edited from the Papers at Kimbleton by the Duke of Manchester. Sec. ed. in two Vol. London 1864. Vol. II. p. 386. — 2) La Sorellina di Don Pilone osia L' Avarizia

nahmsstellung in Anspruch, weil sie das eigene Hauswesen des Verfassers komödirt, und ihn selbst als dessen komische Nemesis darstellt. Die fromme Betschwester zum Don Pilone ist nämlich Gigli's eigene Frau, Laurenzia Perfetti, die hier als Egidia sich ihrer Lustspielbusse unterzieht, für ihre Herzenshärtigkeit, ihren schmutzigen Geiz, ihren feindseligen Hass gegen ihren Ehegatten, ihre heuchlerische Frömmigkeit im Bunde mit Don Pilogio, dem Don Pilone dieses Stückes, ihrem Gewissensrath, der sie in ihrer Lieblosigkeit gegen den Gatten bestärkt, und ihr behülflich ist, während der Abwesenheit ihres Mannes, die Werthsachen unter ihrem Hausrath in Bündeln und Kisten heimlich aus ihrer Wirthschaft zu schaffen, und bei ihm, dem scheinheiligen Don Pilogio, unterzubringen, mit der stillen Absicht seinerseits, die dem Ehegatten entzogenen Habseligkeiten zu behalten und sich anzueignen. Um die Wiedererlangung des unterschlagenen Hausrathes, die Entlarvung und Bestrafung des Heuchlers, die Beschämung seiner Frau, die Belohnung seiner gutmüthigen, einfältig tugendsamen Hausmagd und Märtyrin des Geizes und der Quälereien seiner Frau; um die Verheirathung endlich seines ihm treu ergebenen, munter anschlägigen, und für das Gelingen der Intrigue mit seiner Person einstehenden jungen Schreibers, Tiberino, um dessen Verbindung mit Menechina, dem Hausmädchen eines Freundes, das, von guter Familie und einigem Vermögen, dem Don Pilogio so ins frömmelnde Auge sticht, dass er ihr liebebrünstig nachstellt und sie durchaus ehelichen will — um diese selbsterlebten und herbeigeführten Vorgänge und Endzwecke einer Lustspielhandlung lässt Gigli, unter den Komödiennamen Geronio, sein derbkomisches, durch Charakterzeichnung namentlich hervorstechendes Lustspiel sich bewegen.

Gigli-Geronio kehrt aus Rom, wo er seine Söhne in Pension gegeben, nach Siena zurück. Er trifft hier mit seinem alten Freunde Buoncompagno, zusammen, auf dessen Vorstellungen er seinen anfänglichen Entschluss, aus Widerwillen gegen seine Häuslichkeit und aus Scheu vor seiner geizigen, frömmlerischen Frau, im Gasthofe einzukehren, wieder aufgiebt, und mit seinem

---

più onorata nella serva che nella padrona. Dargestellt im Theater zu Siena.

Schreiber, Tiberino und einem Hund, den dieser an einer Leine mitführt, in seinem Hause Wohnung nimmt. In diesem Expositionsgespräche mit seinem Freunde theilt Geronio ein Paar Züge von dem Geize seiner Frau mit, die den in dieser Beziehung wohlversorgten Haushalt der Geizhalse namhaft bereichern. Unter andern giebt seine Frau mit alten Speckschwarten bestrichene eiserne Mörserkeilen oder auch unbrauchbar gewordene alte Thürschlösser den Armen abzulecken, die um ein Almosen bitten, mit dem Wunsche, sie möchten für sie, und eine Mehrung ihrer Habe, beten.[1]) Sein Freund Buoncampagno erzählt, dass Geronio's Frau Egidia öfter bei ihm Fleisch in den Pantoffeln mitnahm, und barfuss damit nach Hause ging.[2])

Den Empfang, der Geronio mit Schreiber und Hund von seiner Frau in seinen, dank Pilogio, kahlen vier Pfählen zu Theil wird, schildert die nächste Eingangsscene charakteristisch genug. Würde die alte Magd Credenza — der Komödienname für Gigli's in ihr porträtirte Magd Cecilia — würde diese nicht die eiserne Zangenkeule und das rostige, aber ungeölt knarrende Maulschloss der Frau Egidia mit dem bischen Fett, das sie ihr abgiebt, schmeidigen, und mit freundlichem Willkomm den reisemüden Hausherrn auf sein Zimmer führen, und sogar für Schreiber und Hund gastliche Sorge tragen: Geronio wäre gleich wieder umgekehrt. Credenza schüttelt sich nicht wenig ob dem Aergerniss, dass Egidia sich von ihrem Ehemann ein paar gekochte Eier bezahlen lässt. Italienischer Geiz, einer Geizhälsin namentlich, kann den jeder andern Nationalität in die Schule nehmen. Man denke sich das Knarren des rostigen Gesichtsschlosses, als Menechina den Hund, den Buoncompagno in sein Haus mitgenommen, wiederbringt, weil sich der Köter dort nicht besser aufgeführt hat, als Lanzen's Hund in Shakspeare's „zwei Edel-

1) Geron. Sapete come ogni due o tre anni ognuno fa unguere e pestj e le serrature col ardo vecchio e colle cotenne avanzate. Ora ella metteva nella pignotta un pestio a bollire colla carne di buffole, e poi la faceva leccare a certi poveretti che venivano a chieder limosina, e diceva: Pregate per noi che il cielo ci facci moltiplicare la roba. — 2) — qualche volta si cava le pianelle per riporvi qualche pezzo d' arrosto, e secude le scale scalza per tornarsene al suo appartamento . . .

leute aus Verona." Credenza nimmt sich des Hundes nicht nur an, sie nimmt ihn auch in ihr Bett mit, unbekümmert um die Gäste, mit denen sie am nächsten Morgen aufstehen wird.

Geronio verabredet mit seinem jungen Secretär, Tiberino, durch Sparsamthun und geistliches Wesen das Vertrauen seiner Frau zu gewinnen, was seinen Absichten mit dem Bacchetone, dem scheinheiligen Don Pilogio, nur frommen könnte, und gegen den Tiberino gleichfalls den Fuchs zu spielen.[1]) Die spasshafteste Scene im zweiten Act ist die vierte, wo Geronio der ehrbaren Credenza den Mund danach wässrig macht, sich auf die Liste der reuigen Magdalenen setzen zu lassen, denen ein Römischer Principe, mit dem er befreundet, angeblich ein namhaftes Jahrgeld ausgesetzt habe, wenn sie sich ernstlich besserten, und sich polizeilich über ihr früheres sündiges Leben ausgewiesen und legitimirt hätten. Der originelle Einfall wird durch den heissen Kampf, den Credenza's Unbescholtenheit, ihr Abscheu gegen die Theilhaberinnen an jenem Magdalenenfond, mit ihrer Begierde nach den Emolumenten desselben besteht, wahrhaft komisch. Durch den Köder hofft Geronio die verschwiegene Magd zu Aeusserungen über die bei Seite geschafften Werthsachen zu verlocken. Egidia's Sympathien hat Tiberino durch seine Genügsamkeit, sein Beten, Fasten, vornehmlich aber durch einen unvollendeten, scheinbar an seinen Vater in Rom geschriebenen Brief gewonnen, den er auf seinem Pulte geflissentlich liegen liess, und woraus sie erfährt, dass Tiberino sein Taschengeld im Betrage von 12 Scudi ihr, der Frau Egidia, in Verwahrsam geben, und sich ganz ihrer Leitung überlassen will.

Egidia und Credenza suchen den Don Pilogio zu Gunsten Tiberino's zu stimmen; jene, indem sie seine Sparsamkeit und Frömmigkeit rühmt; Credenza durch ein unverwerfliches Beweisstück, ein langes Hemde, welches ihr Tiberino zu waschen gab, „Hemde der Bescheidenheit" genannt, „camicia della modestia." Alle anständigen Jünglinge und Mädchen legen dieses Hemde an. Bei welcher Gelegenheit, sagt die unten stehende

1) Sappiate ancora far la volpe con quel Bacchetone che qui bazzica.



Note.[1]) Credenza will sich eines ähnlichen zu gleichem Zwecke, eintretenden Falles, bedienen.

Don Pilogio's hinkender Bote, der ihn wegen seiner Streiche heimsucht, ist auch schon unterweges. Neben den Kunden ausser dem Hause, die Pilogio, unter der Maske der Frömmigkeit, ausbeutet, hat er auch noch in seinem Hause eine Art Hospiz errichtet, eine Zufluchtsstätte für unglückliche, ihren Eltern davon gelaufene Mädchen, für trostlose Wittwen, für hülf- und rathbedürftige junge Frauen, die mit ihren Männern in Unfrieden leben. An einer Wittwe, die Don Pilogio aufnahm, geschah sogar das Wunder, dass sie zwölf Monate nach dem Tode ihres Ehegatten, in Pilogio's Tröstungsanstalt für Wittwen und Waisen, eines Knäbleins genas.[2]) Pilogio konnte das Phänomen, inkraft der auf ihm ruhenden Gnade, ganz einfach als ein Wunder erklären. Als wahrheitsliebender, gottesfürchtiger Mann fand er nur ein Naturspiel in dem Phänomen, dergleichen, wie er von Fachkennern erfahren, öfter vorkomme, da Frauen sogar dreizehn Monate lang die Frucht tragen könnten.[3])

Da meldet sich eine deutsche Gräfin von Poppegnau, die auf Krücken einherhinkt, das Gesicht mit verdächtigen Pflastern verklebt, ein widerwärtiger Anblick, selbst für ein grobkörniges Lustspiel, und auch dann noch, wenn man weiss, dass hinter dieser deutschen Contessa di Poppegnau und ihren Pflastern der gesunde Junge, der römische Bursche, der Tiberino, steckt. Die Contessa auf Krücken sucht ein Unterkommen, Pflege in einer Heilanstalt. Buoncompagno macht den Dolmetsch ihres Deutsch, das ein Stockdeutscher erst aus der italienischen Uebersetzung des Buoncompagno verstehen könnte.[4]) Geronio lässt sie von einem als Kanzellisten jener Magdalenenstiftung verklei-

---

1) Questa se la mettono i giovani savi e le giovane savie quando si fanno i cristerj; e sapete, me la vo' far ancor io perchè questi spezialacci non veghino quel che non hanno a vedere. — 2) Vossignoria la tenne a partorire in casa sua, che partorì dodici mesi dopo la morte di messer Martino suo sposo. — 3) Pilogio. Ci sono opinioni probabili che ancora per tredici mesi la donna possa tener il feto; e cosi credetti. Atto III. Sc. 1. — 4) Verghi oghet alriczusechen alsin ormzel gezbaib. Buonc. dolmetscht: Vuol dir: Appagetevi nel vedere la mia miseria. „Weidet euch am Anblick meines Elends.“

deten Bekannten, einem Silberhändler, Burino, in das Pensionsbuch für reuige Sünderinnen, zum grössten Aergerniss der Credenza, einschreiben. Don Pilogio schenkt ihr einen Kupferdreier und stellt ihr eine Tasse Spitalbrühe in Aussicht, wenn sie bei ihm um ein Almosen vorspräche.

Aber schon gegen Ende des vierten Actes ist Don Pilogio zu Gunsten der Krüppelgräfin mit dem geradebrechten Deutsch umgestimmt. Nachdem er von Geronio erfahren, dass die bepflasterte Contessa auch eine bepiasterte ist; dass sie namhafte Summen und werthvolle Juwelen ihrem Bekannten, Buoncompagno, zum Aufbewahren gegeben, ist Don Pilogio geneigt, die kranke Dame in sein Haus aufzunehmen. Mittlerweile hat Tiberino aus einem Wortwechsel zwischen Credenza und Egidia, die ihm unbedingt vertraut, Winke über den Verbleib der aus dem Hause geschafften Sachen erhalten; ist Pilogio durch Tiberino's angebliche, ein intimes Verhältniss seines Herrn, des Geronio, mit der „verpesteten" Contessa betreffende Enthüllungen, die Geronio mit gezogenem Schwerte an dem vermeinten Verräther zu züchtigen hervorbricht, noch sicherer gemacht worden; hat Menichina in einer ergötzlichen Scene[1]) den Schreibunterricht ihres Lehrers Don Pilogio, mit einem Lichte so ärgerlich beleuchtet, dass dieser das Licht unter den Scheffel, oder noch lieber, sich selbst unter dem Scheffel gestellt wünschte. Menichina will künftig Schreibstunde bei Tiberino nehmen, denn Ihr, sagt sie zu Pilogio, drückt mir dabei immer die Finger, und setzt mir den Fuss auf meinen Fuss. Noch wirksamer und charakteristischer wird die Scene dadurch, dass Geronio den Vertheidiger des Pilogio, den naiven Angebereien der Menichina gegenüber, spielt zur grössten Zufriedenheit des dupirten Gleissners. In diesem Tone ist auch die folgende, die treffliche Schlussscene des vierten Actes zwischen Geronio und Don Pilogio gehalten, worin Beide sich gegenseitig weiss brennen, mit dem Unterschiede, dass Geronio dem Pilogio, der bona fide darauf eingeht, den Fuchsschwanz streicht:

Geronio. Menichina ist ein Gänschen.
Pilogio. Tiberino ein Lügenbeutelchen.

---

1) IV, 6.

Geronio. Ihre Herrschaft wird sie dafür rüffeln,
Pilogio. Der Himmel den Tiberino strafen.
Geronio. Im Uebrigen verzeih' ich dem Tiberino.
Pilogio. Und ich bin auch nicht mehr böse auf Menichina.
Geronio. Wie es sich nicht anders erwarten lässt von einem Ehrenmann wie Ihr.
Pilogio. Und auch nicht anders von einem Edelmann wie Ihr.
Geronio. Stets Euer Diener.
Pilogio. Ich armer Sünder![1])

Die beiden Scenen wären Molière's nicht unwürdig.

Der hinkende Bote ereilt den Frevler im fünften Lustspielact so sicher, als wäre dieser ein fünfter Tragödienact. Der hinkende Bote erscheint hier in Gestalt der deutschen Gräfin auf Krücken mit abscheulichen englischen Pflastern im Gesicht als Maske eines verstellten französischen Uebels in den Knochen. Der Schelm Tiberino stöhnt unter der Pflastermaske in franzosenkrankem Deutsch: „Au be ic stirbe"; und Buoncompagno wälscht das Kauderdeutsch um in reines Toscanisch, das dem Pilogio wie Sirenenmusik in die Ohren klingt, die ihn zum Universalerben der ganzen Hinterlassenschaft der sterbenden Contessa einsetzt. Diese bekräftigt Alles mit einem kerndeutschen „Joh, joh" (Ja, ja). Don Pilogio kann die Aufnahme der Sterbenden in seine Anstalt kaum erwarten. Er lässt sie in einer Sänfte dahin tragen, mit dem frommen Geleitspruch: „Das ist der Weg zum Himmel."[2])

Inzwischen erfolgt auch die feierliche Einschreibung der Credenza ins Pensionsbuch der Sündengehälter, ausgesetzt für tu-

1) Geronio. Menichina è una pazzarella,
Pilogio. Tiberino è un bugiardello.
Geronio. I padroni la mortificheranno.
Pilogio. Il cielo lo gastigherà.
Geronio. Del resto, a Tiberino gli perdono.
Pilogio. Ed io con Menichina non ho più collera.
Geronio. La fa da quell' uomo da bene ch' ella è.
Pilogio. Ed ella la fa da cavaliere par suo.
Geronio. Son sempre suo servo.
Pilogio. Son peccatore.

2) Questa è la via del cielo.

gendbeflissene Lustdirnen von dem römischen Principe Giovanpilastro di Castrovincastro, duca di Nunnagiovanna e di Coccomarzocco. Credenza wundert sich über den ungewöhnlichen Namen, worauf ihr der vermeinte Kanzleirath des Principe, der die Feierlichkeit vornimmt, einige Toscanische Städtenamen in Erinnerung bringt, wozu die Heiligen auch noch nicht gefunden wären wie z. B. Asinalunga, Belsedere (Schönsitz) und Culecchio, das wir der Zunge des Buoncompagno zu verdeutschen anheimstellen. Welche historische Bedeutung sich anderthalb Jahrhunderte später an den Namen Asinalunga knüpfen würde, das hat sich der Cancelliere des römischen Principe Giavanpilastro di Castrovincastro, bei der feierlichen Eintragung von Credenza's Namen in das goldene Lohnh—buch der Magdalenenstiftsdamen nicht im Traume einfallen lassen. „Asinalunga" prangt unvergänglich auf den ehernen Geschichtstafeln des Jahres 1867, als der Holzweg, der das Holz zu der langen Conferenz-Eselsbank lieferte, worauf die Einheit Italiens geschoben worden; prangt fortan auf Clio's Geschichtsblättern als der Brückenkopf der diplomatischen Eselsbrücke, welche unter der „kleinen Kanone."

Aus den Stiftungsstatuten liest er der Credenza vor: „Alldieweilen besagte Frauenzimmer in der Regel von der gallischen Krankheit inficirt zu seyn pflegen, ist es unser Wille, dass besagte Credenza während vierzehn Tagen Sassaparilla trinke. Credenza: Warum will man mir das Sudelgeköch in den Leib giessen, wenn ich frisch und gesund bin? Burino. Der Magistrat vermuthet, Euere Eingeweide müssten, nach Euerem übelriechenden Athem zu schliessen, angesteckt seyn. Cred. Wenn Er nur nicht, das Mastschwein, aus dem Halse riecht, besagter Magistrat."[1]) Unter Zustimmung des Buoncompagno, erlässt ihr der Cancelliere oder H—Viertelvogt, die Sassaparilla, mit dem Beding, in der Kanzelei ein Lavement in Empfang zu nehmen.

---

1) Burino. E perche delle donne sogliono essere infette dal morbo gallico, vogliono che detta Credenza pigli per quindici giorni la salsa. Cred. E perchè mi vuol mettere queste sporcizie in corpo, se son sana e schietta? Bur. Il Magistrato dubita che abbiate le viscere infette, a cagione del vostro fiato puzzolente. Cred. Se non puzza lui, il porcone, cotesto Magistrato.



Cred. Aber nur mit der Kloster-Canüle, und in dem Hemde der Bescheidenheit, das ihr Tiberino geschenkt.[1])

Contessa-Tiberino ist von Geronio in Pilogio's Anstalt untergebracht. Man hört von der Vorsängerin das Abendgebet anstimmen, das die Pensionärinnen im Chor hinter der Scene nachsingen. Eine Frauenstimme von Innen heisst die Thüren gut verschliessen, da Don Pilogio nicht in der Anstalt. Er hat sich nämlich zu Menichina hinübergeschlichen, die auf Geronio's Anstiften scheinbar in die Heirath mit ihm eingewilligt. Nun lässt Geronio seine Maschinen spielen. Pilogio's des Waisen- und Wittwenvaters weibliche Schützlinge liegen in den Federn. Die jungen Leute, die Geronio bestellte, erscheinen in Masken und mit Guitarren. Er singt, wie Mephistopheles: „Beisammen sind wir, fanget an!" Einer der Maskirten singt und tanzt zur Guitarre ein Solo. Bald gesellt sich zu ihm, aus dem Schlafzimmer hereinschlüpfend, eine Pensionärin, „Die Schlechtverheirathete" (La Malmaritata), und tanzt mit ihm, der dazu eine Liedchen-Strophe singt. Tiberino hat der schnarchenden Aufseherin inzwischen die Schlüssel zu den Kammern und Kellern und den Aufbewahrungsgelassen entwendet. Geronio bemerkt der Schlechtverheiratheten, sie könne nun wieder zu ihren Sachen gelangen, und nach Hause zu ihrem Mann zurückkehren. Die Schlechtverheirathete dankt es ihm bestens mit einem Lohnsgott![2]) Geronio kehrt in den Tanzreigen zurück:

> Dieser Tanz wird anders klingen,
> Wenn Gebärende mitspringen;
> Sich Verschämte mit Entwischten
> Und entlaufenen Mädchen mischten.[3])

Die bezeichneten Frauen kommen in Laken gehüllt, die Mütter

---

1) Bur. Gli farò la fede della fatta purga, purchè si contenti di venire a ricevere un cristere in cancellaria. Cred. Ma colla canna da monasterj. Buon. Oh questo è dovere. Cred. Vo a pigliare la camicia della modestia che Tiberino m' hà donata e verrò con lei adesso. — 2) Malmaritata. Illustrissimo sì; Dio glielo rimeriti.

3) Questo ballo andrà altrimenti
Se verran le partorienti,
Vergognose e riscappate,
E le putte ritirate.

mit ihren Säuglingen auf dem Arm und auch die verschämten Mädchen, und tanzen alle mit.

Zeterrufend über die Walpurgisnacht in seinem Hause, stürzt Don Pilogio herein, und will nach der Schaarwache laufen. Eine Maske trinkt auf die Gesundheit des Bräutigams und seiner Braut Menichina, und des ersten Jungen. Tanz und Gesang geht weiter fort. Buoncompagno fordert tanzend die krückenlahme Contessa auf, in den Reigen einzutreten:

> Lasst euch, bei so muntern Füssen,
> Holde Deutsche nicht verdriessen,
> Euch dem Tanze anzuschliessen.[1])

Pilogio. Eine die im Sterben liegt, drinnen eingeschlossen in ihrem Zimmer!

Buoncompagno (tanzend):

> Werft die Krücken rasch beiseit,
> Springt und zeigt uns, was ihr seyd.[2])

Zu Pilogio's Entsetzen humpelt Tiberino-Contessa schon herbei zum Tanze:

> Mit dem Bräutchen holder Minne,
> Zubenamset Menichine.[3])

Dagegen erhebt Pilogio als Bräutigam entschieden Einspruch. Die Schelmin meint, um nicht zu tanzen, sey das Beste, irgend eine ihr fernstehende Person herbeizurufen, mit der sie ein Gespräch anknüpfen wolle. Pilogio ist mit dem Auskunftsmittel einverstanden:

> Men. Tiberino, so ruf' ich dich,
> Fasse bei der Hand du mich.

---

1) Di ballar non vi rineresca
O bellissima Tedesca.

2) Le stampelle deponete,
E mostrateci chi siete.

3) Con pellissima sposina,
Appellata Menichina.

Tib. Herz und Hand vereint, gepaart,
Dem Director in den Bart.[1])

Tiberino wirft seine Maske fort und reicht der Menichina, tanzend und singend die Hand. Geronio und Buoncompagno rufen: Es lebe das Brautpaar. Don Pilogio schreit: Sein Haus hätten die höllischen Teufel in Beschlag genommen. Geronio wirft nun auch die Maske ab, dem Heuchler zugleich die seinige abreissend, und ihm den Komödienspiegel vorhaltend, worin er sich als den einzigen Teufel in seinem Hause erkennen möge. Die Mädchen und Frauen fordert Geronio auf, zu ihren Eltern und Männern zurückzukehren und die ihnen widerwillig aufgezwungene Schutzhaft abzuschütteln. Er werde bei den Vorgesetzten ihres gleissnerischen Verführers darauf antragen, dass sie, als Entschädigung, sämmtliche in der Frauenzwingburg des unter geistlicher Maske räuberischen Seelsorgers aufgehäuften Werthgegenstände zugesprochen erhalten, wie er selbst, Geronio, sein ihm unterschlagenes und aus seinem Hause entführtes Gut bereits zurück habe schaffen lassen in seine Wohnung. Und droht schliesslich dem Zusammenscharrer und wucherischen Wollüstling[2]) seine sämmtlichen Papiere an die Obrigkeit auszuliefern. Der entlarvte Frömmler steht da vernichtet und um Schonung bittend. Geronio will sie ihm angedeihen lassen, wenn er die ihm bestimmte Braut zur Frau nimmt, die eben eingetretene Credenza meinend, die im langen Hemde der Bescheidenheit sich der Gesellschaft vorstellt, aber, wie sie bemerken muss, zum Empfange der bewussten Arzney von der Hand des Apothekers, nicht des Traurings aus der Hand eines Bräutigams.[3]) Indessen, da sie einmal das Hemd der Bescheidenheit angelegt, mag auch das dreingehen. Pilogio sieht sich eingekeilt in so drangvoll fürchterlicher Klemme, dass er Credenza's Hand als eine rettende fasst, um so unbedenklicher, da diese Hand 300 Scudi entgegen-

---

1) Men. Tiberino, io chiamo te,
Che tu dia la mano a me.
Tib. Ecco a te la mano e 'l cuore
Alla barba del direttore.

2) Formicone, Sensuale, usurajo. — 3) Cred. Io m' era vestita a medicamento, e non a sposalizio.

bringt, die ihr Geronio als Mitgift bestimmt. Noch ist eine Hauptfrevlerin unter die Haube der Lustspielvergeltung zu bringen: Egidia. Das geschieht in der letzten Scene, wo sie in der Anstalt des Don Pilogio die von der „Schlechtverheiratheten" so eben geräumte Kammer von ihrem Eheherrn, inkraft seiner eheherrlichen Vollmacht, angewiesen erhält, unter Oberleitung der ehrwürdigen Mutter Credenza, ihrer künftigen Vorgesetzten und Directrice, von der sie lernen könne, wie man die Grundsätze der Tugend und des Anstandes vor denen des schmutzigen Eigennutzes vorwalten lasse.[1])

Sieht man von dem Aergerniss ab, dass der Dichter sein eigenes Hauswesen, seine Frau, die er als die Mutter seiner erwachsenen Söhne immerhin zu schonen hatte, öffentlich ausstellt auf dem Komödienpranger; sieht man von den bedenklichen Mitteln ab, deren sich Gigli-Geronio zur Entlarvung und Bestrafung des Frömmlers, und behufs der Zurückerlangung seines Gutes bedient, indem er den jungen Menschen, den Tiberino, seinen Schreiber, zu Lug und Trug, zu Verstellung und Heuchelei, zu denselben Lastern anleitet und anlernt, die er, als Dichter, zu rächen und zu ahnden hat; will man ihm ferner die Schmutzigkeiten durchgehen lassen — wir meinen nicht in der Sittenschilderung, nicht in den Motiven der Intrigue, auch keine Schmutzigkeiten geschlechtlicher Art, in welcher Beziehung, verglichen mit der Komödie der Cinque- und Seicentisten, bei Gigli eine löbliche Besserung wahrzunehmen — nicht solche Anstössigkeiten, nein, nur einige ekelhafte Redensarten und Spässe, wenn man ihm diese will dreingehen lassen: so wird man auch das ungewöhnliche Talent anerkennen müssen, das Gigli hinsichtlich aller wesentlichen Eigenschaften und Erfordernisse des Lustspiels: Charakterzeichnung, scharfes Verständniss für das Lächerliche, wenn auch mehr satirisch- als komisch-Lächerliche, Situationssinn und feste Kunsttechnik, an den Tag legt. Mängel und Vorzüge eins ins andere gerechnet, glauben wir nicht fehlzugehen, wenn wir Gigli's besprochene Komödie als das Uebergangslustspiel aus dem römisch-italienischen Schema des 16. und aus diesem mit

---

1) A far prevalire le massime della virtù e del decoro a quelle d' un vilissimo interesse.

Elementen der spanischen Komödie versetzten Schema des 17. Jahrh. in das nationale, französischen Vorbildern und Mustern nachstrebende Charakterlustspiel betrachten. Auch glauben wir in den drei folgenden Hauptvertretern der italienischen Komödie innerhalb dieser national-sittlichen Tendenz, — von ihrer Zusammengehörigkeit, infolge ihrer literarischen Händel, vorläufig abgesehen, — eine stufenweis fortschreitende Läuterung des ethischen Momentes in der Komödie zu gewahren; so verschieden Beruf und Begabung sich bei jedem von ihnen erweisen möchte, und so niedrig beides, Beruf und Befähigung, bei dem Einen, den wir zunächst berücksichtigen wollen, bei

Abate Pietro Chiari,

anzuschlagen wäre. Der Name ist uns nicht mehr fremd. Die kurze biographische Notiz, die unsere Geschichte an einer andern Stelle[1]) brachte, überhebt uns der Mühe, auf Chiari's Lebensumstände an diesem Orte einzugehen. Möchte doch die Literaturgeschichte seines eigenen Landes am liebsten den Schwamm über Chiari's Namen führen und Gras über seine Dramen wachsen lassen. Für letzteres hat freilich Niemand eifriger als Chiari selbst gesorgt. Ein halbes hundert Theaterstücke schreiben, welche mehr den Stempel des cul de plomb als eines von Musen und Grazien begnadeten Geistes tragen, das heisst in der That die Arbeit jenes Seilers auf dem von Philostrat beschriebenen Wandgemälde in der Lesche zu Delphi, mit dem Geschäfte des Esels verbinden, welcher die hanfenen Stricke verspeist, nach Maassgabe als sie der Seiler fertig spinnt. Und Stricke von langspurigen Martellianischen Versen! In Wirklichkeit war jedoch seiner Zeit das Venezianische Theaterpublicum dieser Esel, das Chiari's Stricke oder Stücke mit derselben Begierde verzehrte und verschlang, wie Goldoni's Feigen, und wie späterhin Gozzi's „Pomeranzen“ und dessen andere exotische Märchenfrüchte von fabelhaft würzigem Geschmack, fremdartigen Formen und berauschendem Dufte, und gemischt mit ausländischen, nach Tausend und Einer Nacht riechenden Blumen und mit den strahlig-prachtvollsten Fackeldisteln. In den Einleitungen zu seinen, 10 Bände füllenden

---

1) S. o. S. 103 Anm. 1.

Komödien giebt Chiari wahrheitsgetreue, auch von seinen Gegnern bestätigte Berichte über die enthusiastische Aufnahme von Seiten des Venezianischen Publicums und dem durchschlagenden Erfolg der meisten seiner Stücke, die demselben Publicum, wenige Jahre später, nicht besser behagten, als sie uns gegenwärtig nach hundert und so viel Jahren schmecken mögen. Aber Wohlgeschmack, ästhetisches Vergnügen, darf für die Literaturgeschichte, mithin auch für unsere Geschichte, keinen Bestimmungsgrund zur Aufnahme oder Ausscheidung von Werken geben. Oft ist ein ästhetisch abschmeckendes Product ein sichrerer Maassstab für den Zeitcharakter, als ein edles Kunstwerk. Bewahren doch Museen, zu Belehrungszwecken, gerade Missbildungen am sorgfältigsten in Weingeist. Auch gleichen Literatur- und Culturgeschichten weniger den Kunstsammlungen, Abgusssälen und Bildergalerien, als Naturalienkabineten und anatomischen Museen, wo, zur vergleichenden Erläuterung, neben einem Menschenschädel z. B. der Schädel eines Pongo oder Gorilla steht; neben dem Walfisch die Walfischlaus sich breit macht. Jene schöne Legende von unserem Heiland, der am Aase des todten Hundes noch den Perlenglanz der Zähne pries, belehrt sie uns nicht, dass wir auch an einem für die Aesthetik todten Hunde nicht mit dem Taschentuch vor dem Munde vorübereilen, sondern ihn eines Blickes würdigen möchten, ob nicht selbst seine Verwesung noch lobenswerthe Eigenschaften zur Schau stelle, beständen diese auch nur in einem glänzenden Gebiss, ja auch nur in einem einzigen solchen Zahn, der seiner Zeit ein rüstiger satirischer Reisszahn gewesen, und vielleicht noch heute an einem guten Stahl Funken gäbe. Mag der Leser nun selbst, und gleich der ersten und frühesten Komödie unsers Abate Chiari, seinem

Marco Accio Plauto[1]),

auf diesen Zahn fühlen, und entscheiden, ob ihn unser Heiland gepriesen haben würde.

Die antiquarische Anekdote, dass Plautus seine erste Komödie in der Mühle schrieb, bildet den Ausgangspunkt des Stückes;

1) Geschrieben in Mantua 1755. Dargestellt in Mailand im August desselben Jahres.

den Endpunkt: die Vermählung des Plautus mit Macrina, Tochter des Geizhalses Melisso, Besitzers der Mühle und Brodherrn von Plautus. Den Intriguenfaden der beide Punkte verbindet, spinnt und knüpft Plautus selber, der als Komödiendichter in dergleichen bewandert ist. Die Pointe der Verwickelung und Entwickelung besteht darin, dass der Geizhals Melisso seinen Müllersknecht, den Komödienschreiber Plauto, himmelhoch bitten muss, seine Tochter Macrina, die es sehnlichst wünscht, und die auch von Plauto geliebt wird, um die er aber aus Scheu vor einer Weigerung nicht anhalten mochte, zur Frau zu nehmen. Mittelst welcherlei Kunstgriff erreicht das Plauto? Mittelst einer psychologischen Daumschraube, indem er auf die abergläubische Furcht des Melisso durch die Wahrsagerin Clodia wirken lässt. Der Trug, den diese anwendet, beruht wieder auf einer antiquarischen Anekdote, auf welche sich Chiari in einer Note beruft, und die Stanley vom ägyptischen Gott Canopo erzählen soll. Bei einem Opfer, das ein ägyptischer König diesem dickbäuchigen Gott darbrachte, spritzte der Gott plötzlich aus allen Poren Wasserstrahlen in die Opferflamme, die augenblicklich erlosch. Das schlimme Wahrzeichen schreckte den König von einer den Priestern missliebigen Unternehmung ab, deren Vereitelung dem Opferpriester nicht mehr als ein bischen Wachs kostete, womit er die heimlich in dem dicken Bauch des Gottes gebohrten Löchelchen verklebte, die alsdann, nachdem die Wachspfropfen am Feuer geschmolzen waren, den Wasserinhalt aus dem Bauche des Gottes ergossen und die Flamme auslöschten. Chiari's Wahrsagerin Clodia überträgt die verklebten Löchelchen auf den gipsenen Geldbeutel, den Gott Mercur auf dem Hausaltar des Melisso in der Hand hat, und lässt den alten geizigen Müller über diesen verschwenderischen Erguss aus Mercur's gipsenem Geldbeutel sich so entsetzen, dass er selbst wie Wachs zerschmilzt, und von Plauto aus einem diebischen Geizhals zu einem Muster von gebessertem Komödiengatten, Vater und Schwiegervater im Handumdrehen umgeknetet wird. Wir wagen kaum zu hoffen, dass der Leser den geschäftigen Zahn, womit Chiari's Plauto den von ihm, im Zwecke der Komödienbesserung, geknüpften Intriguenknoten aufbiss, für voll ansehen werde.

An satirischen Seitenhieben lässt es darum der Zahn, der

sich so wacker mit Goldoni und Gozzi herumgebissen, nicht fehlen. In der ersten Scene gleich versetzt Plauto mit ihm einen martellinischen Stoss dem Publicum, der vielleicht nebenbei auch dem Theater gilt. Zu seinem Mitsklaven sagt Plauto:

Glaub Rullo, weit vergnügter lebt der Knecht beim Mühlentrichter,
Als auf der Bühne leben mag so mancher grosse Dichter.[1])

Auf Macrina's Frage: Wer sie heirathen werde? antwortet die Wahrsagerin Clodia: Ein Mann. Macrina lacht über die Prophezeihung; die Prophetin setzt ihr aber auseinander, dass nicht jeder Mann ein Mann sey, sondern nicht selten ein Esel, und spricht das grosse Prophetenwort gelassen aus. Auf Macrina's weitere Fragen erklärt Clodia im feierlichen Wahrsageton: Zur Beantwortung derselben gehöre erstens ein Sieb, zweitens ein Dreifuss und drittens mindestens 30 Sestertien. Mit Sieb und Dreifuss könnte Macrina allenfalls dienen. Was aber die 30 Sestertien anbelangt, so müsste sie wieder fragen: woher nehmen, wenn nicht stehlen? Clodia zuckt die Wahrsagerschultern und meint:

Ja . . . point d'argent, point de suisse.[2])
Ohne Groschens kein Orakel und keine göttliche Begeisterung;
Ohne Peterspfennig keinen Peter,
Der aus dem Fegefeuer betet auch nur eine Seele.
Und wer's nie gekonnt, der stehle.[3]) . . .

Worauf sie ihr nach einem weissagenden sapienti sat den ahnungsvollen Prophetenrücken wendet. Das letzte Wort der weisen Frau fällt bei der Müllerstochter auf keinen Stein; auf keinen andern jedenfalls, als auf den Mühlstein, der auch solche körnigen Wörtchen zu Mehl mahlt, hinreichend, um daraus Brode für 30 Sester-

1) Eh Rullo, a me lo credi, fa vita assai più lieto
Al forno suo un pistore, che in scena un gran poeta.

2) Ma . . . senza soldi in nai non vien l' estro divino.

3) Goder del presente, se l' avenir non sai . . .
O di saper sol cerca quando avrai tu denari.
Der Gegenwart geniesse, wer das Künftige nicht weiss.
Und willst du's wissen, schaffe Geld um jeden Preis.

tien zu backen, die Macrina von dem Parasiten Rubirio für das ihrem Vater gestohlene Mehl erhält, zwei ganze Körbe voll. Giebt es einen Kornwurm, der einen gestohlenen Getreidehaufen zu Mehl für 30 Sestertien zwei Körbe voll in so kurzer Zeit schrotet, wie Abate Chiari's satirischer Weisheitszahn? Nur vergisst er auffälligerweise auch dieses von Plauto's liebender Braut ihrem Vater gestohlene Mehl zuletzt mit dem Siebe der Wahrsagerin auf deren pythischem Dreissfuss, behufs moralischer Sichtung und Komödienbesserung, von der groben, schmutzigen Diebstahlskleie zu sondern und zu reinigen.

Eine solche Scheidung von Spreu und Weizen beabsichtigt der Müller Melisso mit seiner Frau, Laberia, und mit sich selber vorzunehmen; wobei es zweifelhaft bleibt, wer von Beiden der Weizen und wer die Spreu ist. Den Grund zur Scheidung findet der Geizhals in dem Putz seiner Frau, der seines Bedünkens nur von ihren Liebhabern könnte bestritten werden. Plauto aber weiss es besser, dem Laberia unter vier Augen vertraut: der einzige Liebhaber, der ihr zu ihrem Putze verhelfe, sey der Nachschlüssel, mit dem sie die Geldspinde ihres Mannes öffne, ohne dass er es merkt. Gegen den Nachschlüssel hat Plauto nichts einzuwenden:

Doch wär' mein Rath: Lass deinen Mann nur fluchen, dich verdammen,
Und schrein und toben; stiehl, so viel du willst, nur bleibt zusammen.[1])

Auch der Nachschlüssel wird nicht auf das Sieb der moralischen Besserung gebracht, der es lediglich um den äussern Zusammenhalt der Ehe zu thun ist, unter dessen löcherigem Mantel alle sonstigen Unsittlichkeiten, Diebstahl, Betrug, stiller Abscheu und nöthigenfalls auch Ehebruch, doch wenigstens in der Familie bleiben. Dass nur nicht am Ende gar selbst auch nur zu einer kunstgerechten Komödienmoral mehr gehört, als der blosse satirische Raffzahn! Und dass nur nicht am Ende dieses Mehr nicht weniger als der ganze Dichter ist!

Um den löcherigen Ehemantel zu retten, Wen meint Ihr, fährt unser Abate Chiari ein? Keinen Geringeren, als Cato

1) Il mio parer è sempre, se il parer mio vi preme,
Ch' egli gridi, e tu rubi, ma che restiate insieme.

Censorius! Cato kommt in die Mühle, dem Müller Melisso vor der Scheidung von seiner Frau zu warnen, sonst habe er es mit ihm zu thun, mit ihm, dem strengen Censor, dem Censor schlechthin, kurzum mit einem Cato. Zum Ueberfluss berathet Cato Censorius die wichtige Staatsangelegenheit mit dem Müllerknecht und Komödiendichter Plauto. Dessen unmaassgebliches caeterum censeo geht dahin: den Melisso von der Scheidung durch das Bedenken abzuschrecken: dass er mit der geschiedenen Frau sich auch zugleich von Allem, was sie ihm gestohlen, auf ewig trennen würde.[1]) Diesen Rath hat Plauto aber bereits der Laberia selbst gegeben, die demgemäss auch schon gehandelt, und dem Müllerknecht Rullo aufgetragen hat, ihren Mann unter der Hand wissen zu lassen, dass sie ihn bestehle, auf Plauto's später auch mit Cato verabredeten Pfiff hin: den Melisso dadurch von der Scheidung abzubringen, weil er mit der fortgeschickten Frau auch das verlieren würde, was sie habe mitgehen heissen. Jedenfalls, so meint sie gegen ihre Tochter, Macrina, die sich über den Auftrag an Rullo wundert: Jedenfalls werde ihr Mann die Scheidung so lange hinhalten, bis er ihr das Gestohlene wieder abgelistet, und Zeit gewonnen, Alles gewonnen.[2]) Eine eigene Art, die Ehe mit Bürgschaften zu umgeben; ein wundersames Sühnmittel zur Befestigung des ehelichen Bandes: der Familiendiebstahl, angerathen vom Komödiendichter Plauto, dem künftigen Schwiegersohn; verabredet zwischen Mutter und Tochter im Einverständniss mit dem Müllerknecht Rullo! Und dies Alles nur zu Nutz und Frommen der Komödienmoral und der Besserung des Familienoberhauptes, des schlimmsten freilich von Allen! Denn er, Melisso, dehnt den Familiendiebstahl bis auf seine Haussklaven aus, die er zu bestehlen für seine Hausherrnpflicht hält. Plauto versteckte das eben für seine Komödien durch den Parasiten Rabirio ihm überbrachte Honorar von 500 Sestertien unter die Haustreppe und entfernte sich. Melisso

1) Teme, che ripudiandolo, quel che rubò, non renda.
Atto IV. Sc. 2.

2) Ricuperar sperando da me quel, ch' io rubai
Prenderà tempo almeno, et il tempo sol fa assai.
Atto III. Sc. 1.

überrascht ihn dabei unbemerkt, dankt dem Mercur für den Fund, zieht das Geld aus dem Versteck hervor, und eignet sich dasselbe an, als ihm von Plauto gestohlen. Das geschieht am Schlusse des zweiten Actes. Gegen Ende des dritten bemerkt Plauto den Diebstahl, vermuthet aber auch gleich in dem Ersten, den er ansichtig wird — und das ist Melisso — den Dieb. Flugs fällt dem Plauto die dritte archäologische Anekdote des Stückes, aus Meidinger, ein, wo ein Geizhals eine gestohlene Summe an den Fundort zurücklegt, in der ihm vom Bestohlenen vorgespiegelten Aussicht, daselbst die ums Doppelte vermehrte Summe zu finden. Meidinger's Anekdote schlägt auch hier ein: Melisso legt die 500 Sestertien an ihren frühern Ort unter der Treppe, in der Zuversicht, am Abend 1000 Sestertien zu finden.

Eine wahre Familiendiebshöhle diese Mühle, worin der grosse römische Komödiendichter und Sittengeissler, als der Hauptbehler, intriguirende Anleiter, der „moralische" Anstifter zu Diebereien, im Nutzen der moralischen Besserung des Geizhalses, seines Herrn, überaus rührig und geschäftig ist mit aller Anschlägigkeit seiner Komödienroutine und eifrigst beflissenen Sklavenschelmerei, mit dem Anschein einer stolzen Enthaltung von jeder Bewerbungs-Initiative, selbst auf Kosten seiner Liebe! Hier drängt sich uns noch einmal die Betrachtung auf: wie selbst das didaktische Moment im Drama, die richtige Lehrmoral, nur das Ergebniss aller kunstgemäss zusammenwirkenden dramatischen Factoren, mithin auch nur die Wipfelfrucht eines vollausgereiften dramatischen Talentes seyn könne. Diejenigen Dichter, deren dramatische, aus der kunstreichen Fabelentwickelung fliessende Lehrmoral als die lauterste, reinste und einleuchtendste sich darweist, sind in der Regel auch die grossen Lichter der dramatischen Kunst. Die kunstsittliche Läuterungsidee, die kunstgerecht aus dem dramatischen Processe sich hervorläuternde Moral, diese erweist sich auch hier wieder, und zwar an den ungeschickten Missgriffen eines der eifrigsten Komödien-Moralisten, als geistigen Kern des Drama's und des dramatischen Genies.

Glücklicher, in Bezug auf das Didaktische, ist unser Abate an ein Paar Stellen, wo uns sein Plauto über seine dramatische Praxis und Poetik belehrt. Vielleicht entdecken wir hier den einen weissen und gesunden Zahn, der möglicherweise seinen

Fürsprecher in unserem Heiland gefunden hätte: Der Parasit Rabirio spricht mit Geringschätzung von einer Komödie, die er spielen sah. Plauto fragt, was das Publicum dazu meinte? Diesem, erwidert Rabirio, gefiel das Stück. Das beweise aber nichts, denn das Publicum habe kein richtiges Verständniss. Plauto. Wer soll nun aber in dieser Sache Richter seyn, wenn nicht das Publicum? Etwa der Parasit Rabirio? Oder Orbilio, der Erzpedant? Erwirbt ein Stück des Volkes Beifall, wiegt der deine keines Haars Gewicht. Volkes Stimme galt von jeher für des Himmels Stimme.[1]) Der Abate könnte hier auf die Stimme seines Publicums zu pochen scheinen. Auch möchte die Theatervolksgottesstimme allenfalls für die Theater der Griechen und Römer gelten, die nahezu die Stadtbevölkerung in sich fassten. Bei unseren Spielschachteltheatern dagegen, in Vergleich mit jenen, kommt der Einsichtige gar oft in Versuchung zu fragen: Wie viel Esel gehen auf ein solches Publicum? Oder wie viel Theateresel müssen beisammen seyn, um ein Theaterpublicum zu bilden? Ja selbst das imposante Urbis — et Orbis-Publicum der römischen und griechischen Theater liess nicht selten darin eine Volksstimme hören, welche an die jenes im Vorhofe des Apollotempels beim „Eselsfeste" schaarenhaft versammelten Publicums erinnert, über dessen fröhliches Geschrei, wie der Dichter singt[2]), Gott Apollo in schallendes Gelächter ausbrach, ohne dass jedoch der Gott diese Volksstimme mit der seinigen hätte für identisch erklären mögen.

Dieser Zahn ist also auch nicht der schöne, weisse Zahn, vielmehr, wenn an der Krone nicht, so doch an der Wurzel angegriffen. Vielleicht findet er sich in der zweiten dramaturgischen Stelle, in der Scene zwischen Catone und Plauto, wo Ersterer an den Komödien des Zweiten das Censoramt übt. Catone: Wären die Komödien anständiger, so würden sie weit schöner

1) E chi sarà buon giudice in cosa somigliante?
Rabirio Parasito? Orbilio Arcipedante?
Quando è contento il popolo, tu più non conti un peto,
Del popolo la voce, voce fu ognor del cielo. Atto III. Sc. 3.

2) . . . γελᾷ θ' ὁρῶν ὕβριν
'Ορθιὰν κνωδάλων. Pind. Pyth. X, 6.

seyn. Plauto. Der Dichter muss dem Publicum gefallen. Cat. Durch Unanständigkeiten ihm gefallen, heisst, es vergiften. Plaut. Die Bühne ist kein Gotteshaus. Cat. Aber auch kein H—haus. ... Die Musen sollen so sprechen, dass sie ergötzen, ohne Anstoss zu erregen. Plaut. Auch der (allzugrosse) Ernst auf der Bühne ist eine Klippe. Cat. Ein zu Viel an Ernst ist immer besser, als dem Laster Vorschub leisten. Plaut. Ohne Scherz und Lachen kann man nicht erheitern und ergötzen. Cat. Das schönste Lachen ist das Lachen des (gesitteten) Verstandes.[1])

Bei dieser Perle von Catonischem Weisheitszahn könnten wir uns wohl beruhigen. Sonderbar bleibt es freilich, dass der Censor Cato über einen so wichtigen Punkt der Poetik einem Komödiendichter, wie Plautus, ein Licht aufstecken muss. Doch wie, wenn der Abate als Komödiendichter den Cato eben betonen wollte, und sich, in Betracht des in ihm steckenden Cato, für den berufenen Komödiendichter hielte, für einen bessern und grössern, als der Römer Plautus? Wenn ihm der Cato, nicht der Poet die Hauptperson zum Komödiendichter dünkte; Cato, der bekanntlich niemals lachte, gar nicht lachen konnte? Ist das der Kern von unseres Abate dramaturgischer Poetik, so kann es uns nicht Wunder nehmen, wenn, wie sich gezeigt hat, die Catonische Moral in dieser Komödie in ihr Gegentheil umschlug, und den Familiendiebstahl als den wohlthätigen Schutz- und Hausgeist, als den Lar und Penaten eines gesitteten Familienlebens und einer glücklichen Ehe auf dem häuslichen Herde aufstellte. Es

---

1) Cato.
Se fosser più modeste sarian più belle assai.
Plaut. S' ha di piacer al popolo.
Cat. Quest' è un avelenarlo . . .
Plaut. Non è la scena un tempio.
Cat. Ma neppur un bordello.
. . . .
Parlin così le muse, che dilettar ben ponno,
Senza esser disoneste . . .
Plaut. La serietà in scena anch' ella è un precipizio.
Cat. La serietà è men male, che fomentar il vizio.
Plaut. Senza lo scherzo il riso non si può dar diletto.
Cat. Il riso che più piace, e quel dell' inteletto.

darf aber auch nicht den Catone-Abate Wunder nehmen, wenn wir in der eben mitgetheilten beherzigenswerthen dramaturgischen Moral, mit welcher sein Catone seinem Plauto das Komödiengewissen schärft, das frische Brünnlein erkennen, das aus dem faulen Zahn des bekannten Kinnbacken dem starken Simson entgegensprang.

Ein lachender und Lachen erregender Cato, ein Cato als komischer Dichter, mit einem Wort ein Plautus-Cato, ein solcher macht erst den vollen Lustspieldichter; kein Plauto aber, der noch erst eines Cato zu seinem dramaturgischen Censor bedürfte, mit der Vollmacht, wie der römische Censor als Strafe dem Ritter das Pferd entzog, dem komischen Dichter das Musenpferd abzuerkennen, und ihn auf das Steckenpferd einer wurmstichigen Komödienmoral zu setzen.

Noch einer von Chiari's Local-Komödien, einer einzigen wenigstens müssen wir billigerweise gedenken, bevor er mit seinen Komödien für uns und für die Literatur, gleich Pharao mit seinem Heere, „wie Blei" zurücksinkt in das Meer der Vergessenheit. O um einen Omar, der seine vernichtende mit Brandfackeln geschriebene Kritik, aber zum Heil des Schrift- und Bücherwesens, erneuern, und die ganze, aus Werken der Chiari's und Genossen aufgespeicherte alexandrinische Bibliothek in einem rothen Meer von Feuer ertränken möchte! Nur müsste es freilich das kritische Feuer des Goldschmieds seyn, das die Goldkörner von den Schlacken reinigte. Denn Goldkörner lassen sich selbst aus den Chiari's, und wäre es auch nur ein einziges, herausschmelzen. Sollte dergleichen just bei der aus 50 bis 60 Theaterstücken des Chiari von uns herausgegriffenen Komödie:

Il Poeta Comico[1]), „Der komische Dichter,"

nicht zu bewerkstelligen seyn? deren glücklichen Erfolg doch Chiari in seiner Didaskalia besonders hervorhebt, hinzufügend, dass „die Idee des wahren komischen Poeten, und der Charakter der wahren Komödie ihm den Gedanken eingaben, die Bühne in einen Lehrstuhl der wahren komischen Poesie zu verwandeln."[2])

1) Verfasst Frühjahr 1754. Im Sommer desselben Jahres in Modena, im Herbst in Venedig aufgeführt. — 2) . . . L' idea del vero Poeta comico,



Wäre ihm das gelungen, so führte der Strom Pactolus in Lydien nicht so viel Goldkörner in seinem Schooss, als diese Komödie des Chiari. Dann aber müsste „der Lehrstuhl der komischen Poesie" die Komödie selber seyn, deren Trefflichkeit und ächte Komik praktisch lehren würde, was komische Poesie sey. In diesem Sinne aber hat es Chiari nicht gemeint. Seine Komödie sollte vielmehr wirklich eine Vorlesung über Poetik seyn, und die Schaubühne die „Cattedra" dazu, die dem Dichter, wie dem Küchlein die halbe Eierschale, am St— sitzen geblieben. „Von dieser Zeit an", versichert er, „konnte man gesündere Urtheile über theatralische Poesie und dramatische Dichter vernehmen."[1]) Schade nur, dass sich Urtheile über komische Poesie zum Produciren einer solchen ähnlich verhalten, wie die Schaffelle, womit nach Herodot die Goldkörner des Pactolus, die an den Vliesszotteln der Felle hängen blieben, aus dem Flusse geschwemmt wurden, sich zu den Goldkörnern selbst verhielten. Ohne letztere blieb jedes der Schaffelle ganz gewöhnliches Schafleder, woraus die Goldwäscher und Wäscherinnen sich denn auch Schuhe verfertigten, nachdem sie die Wolle und das dranhaftende Gold abgekratzt. Seit dieser seiner Komödie, versichert Chiari ferner, „hätte bei mehr als Einem die Manie, Komödien dutzendweis zu schreiben, aufgehört."[2]) Mit diesem „mehr als Einem" ist Goldoni gemeint, der in Einem Jahre 16 Komödien lammte, von denen die Mehrzahl aber wunderbarer Weise mit goldenen Vliesen zur Welt kamen, oder doch mit Goldkörnern die in der Wolle sassen, als kämen sie eben frisch aus der Pactolschwemme. Wir werden bald ein Paar Flocken davon zur Probe vorzeigen. Könnten wir doch Aehnliches von Chiari's Katheder-Komödie in Aussicht stellen! An Schafpelzen wird sie es nicht fehlen lassen, aber Goldoni's komisches Gold! Im Chorus blöken Chiari's Lämmer den jammerwürdigen Kalauer als antwortendes Echo zu Goldoni: Gold? O nie!

---

ed il carattere de la vera commedia, concepir mi fecero il disegno di cangiar in cattedra di Poesia comica le pubbliche Scene. Commedie in versi. Bologna 1759. I—X. Vol. III. Osservazioni e critiche p. 7 ff.

1) Da quel tempo in poi si sentì giudicare più sanamente delle Poesie teatrali e de' poeti medesimi. — 2) Cessò in più d' uno la smania di scrivere Commedie a dozzina. a. a. O.

Zanetto, Gehülfe bei dem reichen Venezianischen Kaufmann, Fabrizio, ist der Poeta Comico, aber der heimliche komische Dichter, der hinter dem Rücken seines Principals, des abgesagtesten Theaterfeindes, eine anonyme Komödie geschrieben, und deren Aufführung betreibt. Sein Zweck ist ein reiner Kathederzweck: Besserung seines Brodherrn und Befreiung von zwei Fehlern: Unentschlossenheit und Abneigung gegen das Theater, besonders gegen alles was Komödie heisst. Dabei ist der Poet-Commis, Zanetto, der Liebling des reichen Handelsherrn, der ihm seine Tochter Rosina zugedacht, zu Beider Beglückung, des Commis, wie der Tochter, da sie einander lieben. Gegen diese Absicht des Vaters intriguirt Rosina's Mutter, Aurelia, eine Calabreserin, von vornehmer aber armer Familie, die, strotzend von den Wappenthieren ihrer Ahnen und prangend damit, wie die Diana von Ephesus, die Tochter mit ihrem Landsmann, einem Conte della Paglia, zu vermählen trachtet, einem Cavalier, dessen Geschlecht schon vor Adam existirt hat. Das Widerspiel zu Fabrizio, in Bezug auf Theater, bildet sein Buchführer Agapito, der die Rechnungen übers Knie bricht, sobald die Theaterstunde schlägt. Gleichzeitig hält Agapito dem Zanetto Widerpart, inbetreff der Theaterkritik, der cattedra, deren negative Seite er vertritt, indem er stets das Gegentheil behauptet.

Die Einzige, die den Verfasser der anonymen Komödie kennt, ist die Schauspielerin Fiammetta, die in der Komödie die Hauptrolle spielt, und Zanetto in Fabrizio's Hause aufsucht, um mit ihm ihre Rolle noch einmal durchzugehen. Rosina stellt Zanetto wegen des Besuches der Schauspielerin zur Rede. Er beruhigt sie durch das Geständniss, dass eine Komödie von ihm gespielt werden soll. Rosina, die der Conte als ein einfältiges Mädchen schildert, dessen Herz auf der Zunge sitzt[1]), trägt selbstverständlich mit dem Herzen auch den Namen des Verfassers der Komödie auf der Zunge, den sie ja im Herzen trägt. Mit Allem wäre ihr Vater Fabrizio einverstanden, bis auf den Komödienverfasser im Herzen seiner Tochter. Als Komödienhasser erklärt er dem Zanetto: einem „Komödianten" gebe er seine Tochter

1) La figliuola è una semplice, che tutto il cuor ha in bocca. III. Sc. 1.



nicht. Vergebens setzt Zanetto dem Principal den Unterschied von Komödiant und Komödiendichter ex cattedra auseinander: Fabrizio würde aus der Rolle des Theaterfeindes fallen, wenn er nicht aus der des „Unentschlossenen" fiele, und seinem Lieblingscommis nicht seinen festen Entschluss zu erkennen gäbe: Zanetto möge thun was er nicht lassen könne, aber wenn er Komödien schreibe, bekomme er seine Tochter nicht zum Weibe.[1])

Wie entschlossen wird Fabrizio nicht erst aus der Rolle des Theaterfeindes fallen, wenn er von Agapito erfährt: das neue Stück des Zanetto sey eine Satire auf ihn, auf Fabrizio! Das hören, und seinen unerschütterlichen Willen kundgeben, die Vorstellung zu besuchen, ist für Fabrizio die Sache eines einzigen Falles aus beiden Rollen zugleich[2]): der unschlüssige Theaterfeind geht unwiderruflich entschlossen ins Theater, um sich als „Irresoluto" (der Unentschlossene) spielen zu sehen, und als der entschiedenste Theaterfreund zurückzukehren. Fabrizio kommt trunken vor Entzücken aus dem Theater nach Hause. Zanetto ist sein Abgott. Das Stück „L' Irresoluto" erklärt er für ein Meisterstück. „Welche Gedanken! welche Ideen! welche bezaubernde und doch erhabene Sprache! Welche Verwickelung! welche Charaktere! Welcher Adel! welche Reime!"[3]) nämlich Martellianische.[4])

Fabrizio's hochgeborne Frau Aurelia sieht den ältesten

---

1) Fabrizio.
Di tante ciarle in somma la conclusione è tale,
Che dei teatri io sono nemico capitale
Non mi faria di loro formar buona opinione
Se al mondo per parlarmene tornasse Cicerone.
Quello voi fate pure, che il genio vi consiglia,
Ma se fate commedie, non è per voi mi figlia. II. Sc. 7.

2) Vedremo, sentiremo, e pur non mi confondo
Farò risoluzioni da far stordir il mondo.

3) Che pensieri, che idee! che stil dolce e sublime!
Che intreccio! che charatteri, che nobiltà, che rime!
Att. IV Sc. 3.

4) In einer frühern Scene hatte Zanetto seinen Herrn für die Martellianischen Verse cathedralisch zu begeistern sich beeifert durch derartige Verse im Venezianischen Dialekt:

Edelmann, Conte della Paglia, dessen Stammvater vor Adam erschaffen worden, mit einer Verblüfftheit an, die ihre 16 Ahnen zählt, und die der Conte mit einer von 24 Ahnen erwidert. Sie hatten schon zu triumphiren gedacht über den plebeischen Commis, der sich selbst mit seiner Komödie den Hals gebrochen. Wie? fragt Aurelia, ihren Gatten, hat Zanetto euch nicht auf die Bühne gebracht und aus euch eine Carricatur gemacht?[1]) Fabr. Wohl hat er mich auf die Bühne gebracht, aber welche Figur lässt er mich spielen! O wenn ihr es, wie ich, gesehen hättet, welchen staunenswerthen Charakter ich darin entwickle! Grossmüthig, wohlthätig gegen Jedermann und zu jeder Stunde, Freund und Beschützer der Poeten und Philosophen, der überlegt und zögert, und seine Vorsätze ändert, aber aus Seelengrösse zögert, und aus Klugheit seine Entschlüsse wechselt."[2]) Und den Beifall! Der allgemein rauschende Beifall, der doch ihm nur galt, ihm allein! Und Wen verdankt er ihn, dem Zanetto! Aurelia zuckt die rechte Schulter: „Welcher Klotzkopf!" Conte die linke: „Welcher Narrenhäusler!"

Conte und Agapito spielen die letzten Trümpfe gegen Zanetto aus. Conte hatte dem Arlecchino, Fabrizio's Hausdiener, der das Komödienheft unter Zanetto's Kopfkissen gefunden, abgenommen, und Agapito, der, nächst seinem Amt als Buchhalter und Theaterfreund, auch als Stadtklatsche beschäftigt ist, bringt die Neuigkeit nach Hause, dass Zanetto nicht der Verfasser der Komödie ist. Ehre, Braut, Dichterruhm, Alles steht auf dem Spiele, wenn Zanetto das vermisste Manuscript seiner Komödie

Perche questi tra i altri piu piase ai Veneziani . . .
Se nell' Italia tutta preval el so giudizio,
Addio Comedie in prosa, se tutte in precipizio. III. Sc. 5.

1) Aur. Che v' habbia posto in scena non è Carricatura

2) Fabrizio.
Certo che mi ci ha posto; ma mi fa far figura
Oh se veduto aveste, siccome vidi anch' io,
Che stupendo carattere dipinge in scena il mio!
Generoso, benefico, con tutti, a tutte l' ore.
De' Poeti e Filosofi, amico e protettore,
Che pensa e non risolve, che cangia di presenza;
Ma per grandezza di pensa; e cangia per prudenza. IV, 3.

nicht vorzeigen kann. Rosina läuft zu Fiammetta, Fiammetta zu Fabrizio, Fabrizio zu Zanetto, Zanetto zu Arlecchino, Arlecchino zum Conte della Paglia — endlich tritt Zanetto strahlend mit seinem Komödienheft dem Fabrizio entgegen: „L' original Xe quà", was in reines Italienisch übersetzt sagen will: „Die Urschrift ist hier!" Alles ist auf den Mund geschlagen, nur Agapito nicht. Trotzdem verwendet sich Zanetto edelmüthig für ihn bei seinem nun erklärten Schwiegervater, der dem Buchhalter den Dienst aufkündigte, um seiner Carrière als Theaterjünger und Stadtklatsche nicht in den Weg zu treten. Die tugendhafte Schauspielerin Fiammetta nimmt Fabrizio, als Freundin seiner Tochter, in sein Haus auf, und ermahnt zum Schluss seinen jungen Schwiegersohn und Poeta Comico, da er nicht fürs Geld zu schreiben brauche, seinem Genius nach Herzenslust zu folgen. Der komische Dichter schliesst mit dem goldenen Spruch:

Man braucht nur in der Welt zu wollen: alles kann, wer will.[1])

Nur keine gute Komödie machen — ruft hinterdrein der Souffleur.

In der wohlbegründeten Voraussetzung, dass der Goldertrag von Chiari's übrigen Komödien die Wäsche nicht lohnen würde, die kein anderes Gold, als höchstens das der goldenen Mittelmässigkeit herauszuwaschen vermöchte: wollen wir, um des Ruhmes, Namens und Ansehens willen, dessen die Stammmutter dieses Ruhmes, die Komödien des Chiari, sich ihrer Zeit zu erfreuen hatten — wollen wir, nach dem Vorbilde seines Conte della Paglia, der auf die Familientitel seiner Ahnen pocht, die Titel mindestens jener vom venezianischen Publicum vormaleinst so hochgehaltenen Komödien aufzählen:

La Pastorella fedele (Die treue Hirtin). Geschrieben in Vicenza, April 1754; dargestellt in Modena im August desselben Jahres. Spielt in Polen. Den Prolog spricht die Innocenza (Unschuld).

La buona Madrigna (Die gute Stiefmutter). Gespielt 1759 in Mantua. Einfache Fabel: d. h. ohne Verwickelung und

1) Basta voler al mondo, tutto sa far chi vol.

Erkennung. (Favola semplice.) Darin die Maske des Brighella. Prolog hält Amor. Scene Mailand.

La Vendetta amorosa (Die liebevolle Rache). Verfasst 1755. Gespielt Venedig Januar 1756. Nachahmung von Bracciolini's, „Lo Sdegno amoroso", Verschmähung aus Liebe.

I Fanatici. Gedichtet Sommer 1754 in Modena und auch hier im selben Sommer aufgeführt. Im Herbst desselben Jahres in Venedig gespielt mit vielem Beifall. Das Motiv: Ehrgeiz kleiner Provinzialstädter. Vorbild: Molière's „Bourgeois gentilhomme."

L' Inganno amoroso (Der liebreiche Betrug). Dargestellt Venedig 1755. Aehnlich im Sujet mit Goldoni's „Il Padre per amore" (Der Vater aus Liebe).

Le Sorelle rivali (Die Schwestern als Nebenbuhlerinnen). Gespielt 1755. Nachahmung von Molière's „Malade imaginaire."

Il Filosofo Viniziano (Der Venezianische Philosoph). Aufgeführt Carnev. 1753; erfuhr 18 Vorstellungen hintereinander bei grossem Zulauf. Heute würde man sie nicht zu Ende spielen bei grossem Weglauf. In der Didaskalie bemerkt Chiari: „Die Komödie gefiel über alle Vorstellung."[1])

La Pescetrice innocente (Die unschuldige Sünderin). Verfasst 1755, gespielt 1757. Nach Plautus' Rudens.

L' Innamorato di due (Der in zwei Verliebte). Gespielt 1756. Nach Bonarelli's „Filli di Sciro."[2])

I Filosofi Pazzi. Gespielt Herbst 1756. Hauptpersonen darin sind Democrito und Eraclito.

La Vedova prussiana (Die Preussische Wittwe). Gespielt Herbst 1758. Das Stück fiel durch. Das Publicum hatte, dem damaligen Zeitcharakter gemäss, in der Preussischen Wittwe eine Kriegsheldin erwartet, und fand eine Preussische verliebte Wittwe. Dass hiess Eulen nach Athen tragen. Die Venezianer hatten an ihren eigenen verliebten Wittwen genug.

La Partenza (Der Abgang). Ein Gelegenheitsstück, gespielt auf dem St. Angelo-Theater 1760, aus Anlass der Uebersiedelung der komischen Schauspielertruppe vom Theater St. Angelo nach dem Theater S. Giovanni Chrisostomo.

---

1) La Commedia piacque oltre ogni credere. — 2) S. oben S. 59 ff.

La Madre tradita (Die verrathene Mutter). Erlebte 17 Vorstellungen hintereinander, und zeichnet sich unter den Komödien des Chiari dadurch aus, dass diese Komödie nicht in Martellianischen Versen, sondern in versi sciolti (5füssige Jamben), mit Reimen untermischt, geschrieben ist.

La Donna di parola (Die Frau von Wort). Gespielt Carn. 1757.

L' Arlecchino. Herbst 1759. Machte Fiasco, trotzdem, bemerkt Chiari für die Nachwelt — trotzdem das Stück von Anfang bis Ende lächerlich war.[1]) Die Nachwelt glaubt der Versicherung aufs Wort.

La Viniziana in Algeri. Carn. 1755. Das Publicum, sagt er in der Didaskalie, konnte sich nicht satt daran sehen. Ein Glück, dass die Fasten dazwischen kamen.

L' Amor della Patria ossia Cordova liberata de' Mori (Die Liebe zum Vaterland, oder Cordova befreit von den Mauren). Herbst 1748. Unregelmässig, nicht nach classischem Muster. Gefiel aber doch trotz Aristoteles, bemerkt die Didaskalie, mit dem Hinzufügen: „Man muss Komödien zu schreiben suchen, welche gefallen."[2]) Noch mehr aber Komödien, welche verdienen zu gefallen.

Il Medico Veniziano al Mogol (Der Venezianische Arzt beim Grossmogul). Herbst 1757. Die Hauptfigur ist ein Arzt aus dem 17. Jahrh., Nicolo Manuzio. Spielt am Hofe des Grossmoguls in Agra. Gefiel aber trotzdem nicht und trotzdem dass sie nach den Regeln des Aristoteles, und dem Komödienschema des Plautus und Terentius gearbeitet war.

Vom Jahre 1760 ab wurden Chiari's Stücke nicht mehr auf dem Theater St. Angelo, sondern auf dem Teatro Grimano de S. Geronimo gespielt.

Nach Stoffen aus Virgil's Aeneis:

Elena rapita (Der Raub der Helena. Davon steht in der Aeneis nichts). Herbst 1759. Ein Spectakelstück, als „Rappresentazione teatrale" gespielt.

La Rovina di Troja (Die Zerstörung Troja's).

---

1) Tuttochè sia da capo a fondo ridicola. — 2) Bisogna provarsi a far delle Commedie che piacciano.

La Navigazione d'Enea (Aeneas' Schifffahrt). Herbst 1760.

Enea nel Lazio (Aeneas in Latium). 1761.

La Notte critica (Die kritische Nacht). Herbst 1761.

Le Nozze di Bertolo. 1756.

L' Amore di Libertà. 1757.

La Donna di Spirito (Charaktere und Dialekt venezianisch). 1754.

Der X. Band endlich enthält:

La Schiava chinese (Die Chinesische Sklavin). 1752. Wurde 14mal nacheinander gespielt. Nachahmung von Goldoni's „Sposa Persana", „Die persische Braut." Ein Genre, worin Chiari dem Goldoni allenfalls Concurrenz machen konnte.

Le Sorelle chinesi (Die Chinesischen Schwestern). 1753.

L' Uomo di buon cuore (Der Mann von gutem Herzen). Herbst 1757, fand die Herzen der Venezianer verstockt.

La bella Pellegrina (Die schöne Pilgerin). Nach einer Novelle des Chiari, der auch als Novellendichter seiner Zeit ein „grosses Publicum" hatte. Seine Komödie „La Scozzese" (Die Schottländerin), ähnlichen Sujets, hat Goldoni, wie Chiari angiebt, nach einer französischen Komödie bearbeitet. Chiari's grosser Rival, dem er eine Zeit lang — wie im luftleeren Raum Blei dem Golde — die Waage hielt, wird wohl die französische Quelle seiner „Scozzese" näher angeben. Die Köpfe im Zuschauerraum sind oft ebenso viele Luftpumpen, mit dem tragischen oder komischen Stiefel als Pumpstiefel, der den schönsten luftleeren Raum herstellt, worin er das specifische Gewicht auch der Geister aufhebt, und Blei und Gold, eine Gänsefeder und eine Adlerfeder, oder auch ein Gänseflügel und der Flügel eines Cherub — worin mit andern Worten Birchpfeiffer und Schiller, Raupach und Shakspeare, Pradon und Racine, Dumas-fils und Molière, gleichwiegen, wie seiner Zeit in dem Kopf des Venezianischen Theaterpublicums Pietro Chiari und

Carlo Goldoni.

Bekanntlich hat er selbst seine Memoiren, ursprünglich in französischer Sprache geschrieben[1]), und sie ein Jahr später in

1) Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre. T. I—III. Paris 1787.

italienischer Uebersetzung erscheinen lassen.[1]) Gibbon fand Goldoni's Memoiren anziehender und ergötzlicher, als dessen Komödien. Nun bestehen diese Memoiren vorzugsweise aus trockenen Inhaltsauszügen der Komödien, die sonach dem berühmten englischen Geschichtschreiber, ähnlich wie Gemüse nach englischer Zubereitung, in Wasser abgekocht und trocken aufgesetzt, am besten schmeckten. Wer von Goldoni's Mémoires Belehrungen und Aufschlüsse über den damaligen Zustand der italienischen Theater, über das italienische Drama seiner Zeit, im Vergleich zu dem der beiden vorhergegangenen Jahrhunderte; wer gar Schilderungen der Gesellschaft und ihrer Sitten von Goldoni's Denkwürdigkeiten aus seinem Leben erwartet: der muss Gibbon's Gemüsegeschmack mitbringen, um, nach vollständiger Enttäuschung, dennoch diese Denkblätter mit grösserer Befriedigung als Goldoni's Komödien zu verzehren. Goldoni's Geist hatte durch Anlage und Erziehung eine so entschiedene Richtung zum Komödienhandwerk, zur theatralischen Praxis erhalten, dass man ihn wohl als den am wenigsten literarisch gebildeten Bühnenschriftsteller Italiens bezeichnen darf. Insofern stellt er einen Gegensatz zu den dramatischen Dichtern seiner Nation dar, die bis auf ihn herab in der Regel hervorragende Literatoren, und meist auch als Schöngeister und schönwissenschaftliche Gelehrte bedeutender, denn als Bühnendichter waren. Gewiss eine eigenthümliche Erscheinung, dass die beiden grössten dramatischen Dichter Italiens im 18. Jahrh., Goldoni in der Komödie, Alfieri in der Tragödie, Beide, in Rücksicht auf literarische Bildung und theoretisches Wissen, Dilettanten blieben. Der gutmüthige, naive, bescheidene Goldoni freilich, mit völliger Anspruchslosigkeit und Verzichtleistung auf solches Wissen; während Alfieri sich in späten Jahren mit der ihm eigenen Gewaltsamkeit auf das Studium der Classiker und auf wissenschaftliche Probleme warf, ohne jedoch von ihnen lebenskräftige Früchte zu erzielen. Musste er doch auch mit Melpomene einen heissen Ringkampf um den tragischen Dolch bestehen. Ob er ihr denselben entwunden oder nur mit der leeren Scheide abziehen musste, an welcher das Blut seiner im Ringkampfe vom Dolch arg verwundeten Finger haften geblieben —

---

1) Memorie del Sign. Carlo Goldoni scritte da lui Medesimo. Ven. 1788.

das wird sich erst bei näherer Betrachtung seiner Tragödien zeigen. Goldoni verdankt Alles seinem glücklichen Naturell, seiner ungemeinen Begabung für das Komische, insbesondere für das theatralisch-, das bühnenhaft-Komische, in welches sein feiner Beobachtungsgeist die verborgensten, dem menschlichen Herzen und dessen Neigungen und Schwächen abgelauschten Regungen so naturgemäss verwandelte, wie die Biene den Blumenstaub in Honig. Besteht nun darin, in dieser angeborenen, freiwirkend geistigen Umbildungskraft, in diesem Vermögen, den Natur- oder Erfahrungsstoff zum Kunstwerk umzuformen, vorzugsweise das Schöpferische, das Genie[1]): wird man wohl auch dem Goldoni diese lebendige Schöpferkraft zusprechen müssen, nicht dem Alfieri, der in seinen artesischen, durch Sand- und Kieslager mühsam gebohrten Brunnen das Gebirgswasser mittelst künstlicher Röhren leiten musste. Zum poetischen Kunstwerk, auch poetisch-komischen Lustspiel, selbst dem aus unmittelbaren Tagesvorgängen geschöpften poetischen Lustspiel, dazu freilich gehört noch ein anderes Geistes- und Seelenvermögen, das beiden italienischen Dichtern, dem Komiker, wie dem Tragiker, versagt schien; mit der Maassgabe jedoch, dass, wenn der Tragiker eine bewusstere, kunsttheoretische Ahnung von solcher Poesie gehabt haben mochte, der Komiker dagegen, inkraft seiner ungleich reichern Naturanlage für sein Kunstfach, hie und da, in seinen glücklichsten Eingebungen, Situationswirkungen erzielte, denen zum vollgültigen poetischen Werthe nur ein tieferes Kunstbewusstseyn und ein kühnerer Flügelschlag der Phantasie fehlte, dessen auch das Tageslustspiel, mit entsprechender Maasshaltung, nicht entrathen kann, wenn es über den Lächerlichkeiten, die es verspottet, frei schweben, und sie aus der Vogelperspective gleichsam des sub specie aeterni betrachten und mit dessen reinem Hochlichte beleuchten will.

Wir folgen Goldoni's Memoiren, um daraus die Hauptzüge zu seinem Lebensbilde zu entnehmen, so weit die Schilderung unserer Aufgabe entspricht. Uns gerade muss die oben angedeutete Beschaffenheit seiner Selbstbiographie in dem Maasse erwünscht und willkommen seyn, als sie sich um die Inhaltsangaben

1) *Τὸ δὲ φυᾷ, κράτιστον ἅπαν.* Pind. Ol. IX. v. 152.

der vorzüglichsten seiner überzahlreichen Stücke bewegt. Goldoni scheint seine Mémoires eigens für uns geschrieben zu haben, und wir dürfen daher das besondere Vergnügen, das der berühmte Verfasser der „Geschichte des Verfalls des römischen Reichs" beim Lesen ihrer Inhaltsberichte empfand, als einen Eingriff in unser Recht und Amt betrachten.

Carlo Goldoni wurde zu Venedig 1707 geboren. Sein Vater Giulio Goldoni, stammte aus Modena, woher dessen Vater, unseres Goldoni Grossvater, Carlo Goldoni, der ihm mit dem Namen sein heiteres Naturell vererbte, nach Venedig übergesiedelt war. Im Landhause des Grossvaters ging es munter zu. Er gab Gesellschaften, Schmäuse, liess Komödien und Opern aufführen. Die besten Schauspieler, die berühmtesten Musiker standen ihm zu Gebote. „Geboren mitten in solchem Lustgeräusche, solchem Ueberflusse, konnte ich da die Schauspiele verachten?" fragt unser Carlo. „Konnte ich da abhold seyn der Lebensfreude?"[1] Er schrie auch nicht, wie andere Kinder, als er das Licht der Welt erblickte. „Diese Sanftmuth schien gleich bei der Geburt meinen friedliebenden Charakter zu offenbaren, der mich seitdem nie verliess. Ich war das Kleinod des Hauses. Meine Bonne versicherte, ich besässe Geist. Meine Mutter sorgte für meine Erziehung, mein Vater für meine Unterhaltung. Er liess ein Puppentheater errichten, und bewegte selbst die Marionetten mit Beihülfe von drei oder vier Freunden. Dem vierjährigen Knaben erschien dieser Zeitvertreib köstlich." Ist das Puppenspiel nicht auch die erste Theaterschule von Goethe's Wilhelm Meister? Wir haben Grund zu glauben, dass Goethe Goldoni's Memoiren, deren Erscheinen in die Zeit der Abfassung seines Wilh. Meister fällt, wohl kannte, und glauben dies nicht allein wegen der Marionetten. Sein Studium der Goldonischen Memoiren und Komödien sehen wir durch die geistreich feine und realistisch tiefe Psychologie in der Charakterzeichnung der Figuren seines Romans hervorschimmern: eine psychologische Kunst, die Goethe, unseres Erachtens, nicht wieder erstrebt noch erreicht hat. Shakspeare- und Goldoni-Studien, durchwoben von der reizend frivolen Phryne-

1) Je suis né dans ce fracas, dans cette abundance; pouvois-je mépriser les Spectacles? Pouvois-je ne pas aimer la gaîté? Mém. p. 9.

Literatur der französischen Memoiren und Romane scheinen uns vereint bei Abfassung jenes Romans mitgewirkt zu haben, dem freilich die deutsche Kunstseele und Poesie das Leben und die Weihe einathmeten, die ihn an die Spitze der Romanliteratur des 18. Jahrh. stellt.

Im Jahre 1712 starb Goldoni's lebenslustiger Grossvater, dessen Theaterliebhaberei auf den Vater überging. Dieser hatte sich inzwischen zum Arzte ausgebildet und prakticirte in Perugia, wohin er seinen damals neunjährigen Sohn Carlo, der bei der Mutter in Venedig geblieben war, kommen liess. Vater Goldoni schickte den Knaben zu den Jesuiten in die Schule, wo er lateinische Grammatik und Rhetorik, die sogenannten Humaniora studirte und zur besondern Zufriedenheit des Pater-Rectors rasche Fortschritte machte. Als Ferien-Vergnügen liess Goldoni's Vater auf einer kleinen Bühne Komödie spielen, wozu er die jungen Schauspieler selbst einübte. Da in den päpstlichen Staaten kein Frauenzimmer auf dem Theater erscheinen durfte, übernahm der junge Goldoni in dem uns schon bekannten Stücke von Girol. Gigli: „Die Schwester des Don Pilone", eine Frauenrolle, die er mit grossem Beifall spielte.

Nach Beendigung der lateinischen Studien in der Jesuitenschule, schickte ihn sein Vater auf die Universität zu Rimini, wo er sich zur Medicin, wofür ihn sein Vater bestimmt hatte, durch das Studium der Philosophie vorbereiten sollte unter Leitung des Candini, eines Dominikaners und Professors der Logik daselbst. Goldoni's Vater, der mittlerweile Perugia verlassen hatte, siedelte mit seiner Familie nach Chiozza über. Eine Uebersiedelung anderer Art, von der Logik des Pater Candini nämlich in die Komödie einer Schauspieltruppe, hatte inzwischen auch der junge Musensohn bewerkstelligt. Des Dominikaners „Barbara" und „Paralipton" fand unser Carlo lächerlich[1]), aber nicht lustspielartig lächerlich, sondern vom Genre des lächerlich Langweiligen. „Ich nährte meinen Geist mit einer weit nützlichern und angenehmern Philosophie: ich las den Plautus, Terenz, Aristophanes und die Bruchstücke des Menander." Die Philosophie des heiligen

1) Ses (Pater Candini's) Barbara, ses Paraliptons me paraissaient ridicules.



Thomas (Thomisten), des Duns Scotus (Scotisten), die peripatetische Philosophie — lauter Philosophien, deren Weisheit und Logik darin besteht, sich so weit wie möglich vom gesunden Menschenverstand zu entfernen.[1]) Der Komödienteufel, aber der „lustige Teufel" von Amtswegen, und der Teufel des gesunden Menschenverstandes, sind gerade solche Zwillingsbrüder wie Belial und Belzebub.

Eines schönen Morgens segelt eine Barke mit der Schauspielertruppe von Rimini nach Chiozza. Wer segelt mit? Der Abtrünnling des Barbara und Paralipton; der Schulschwänzer von Pater Candini's Dominikaner-Logik; der vierzehnjährige Jünger der vom Teufel des gesunden Menschenverstandes besessenen Komödie: unser Mädchenrollenspieler, Carlo Goldoni. Was werden die Eltern sagen, wenn der noch nicht einmal flaumbärtige Schulflüchtling mit einer Komödiantenbande eintrifft in Chiozza? Die Mutter wird vor Küssen nichts sagen, aber der Vater! Zum Glücke ist der Vater in Pavia und zu noch grösserem Glücke ein Baum, von dessen Stamme der Apfel nicht weit fällt. Vorläufig war jedoch das erste Wort, zu dem die Mutter vor Küssen kommen konnte, ein Verbot an ihr Herzblatt, den Thunitgut, ein ernstes Verbot, die Komödie zu besuchen. Der gute Sohn, der seine Mutter liebte, wie sie ihn, gehorchte. Er besuchte die Komödie nicht, aber desto öfter die Komödianten, und am öftersten die Soubrette. „Ich habe seitdem immer einen besonderen Geschmack für die Soubretten empfunden."[2]) Gesunder Menschenverstand, ein Herz voll Mutter- und Soubrettenliebe, das ist das Element, worin der Komödienteufel sich so heimisch fühlt, wie Mephistopheles in der Flamme, die er sich bekanntlich als was „Apartes", als sein Element, vorbehalten. Was wird aber Vater Goldoni sagen, bei seiner Rückkehr aus Pavia nach Chiozza? Da ist er schon. Schnell hat die Mutter das Söhnchen in ein Seitenzimmer treten lassen, bis sie den Vater vorbereitet und nahbar gestimmt hat. Dieser ist aber bereits von der Escapade des Sohnes durch einen Brief aus Rimini unterrichtet. Er speit Feuer

---

1) Qui toutes ensemble ne font que s'écarter de la philosophie du bon sens. — 2) J'ai toujours eu par la suite un goût de préference pour les Soubrettes. p. 40.

und Flamme. Wo steckt der Schlingel? fragt er die zagende Mutter. Um die Heftigkeit von der Mutter abzulenken, öffnet der Sohn die Thür voll banger Scheu. Der zürnende Vater heisst ihn hervortreten, Mutter und Schwester sich entfernen und nimmt den Taugenichts ins Verhör: Wie er sich unterstanden, Rimini Knall und Fall zu verlassen? — „Was sollt' ich in Rimini? Das wäre verlorene Zeit für mich gewesen. — Was? Verlorene Zeit? Das Studium der Philosophie verlorene Zeit? — Freilich! Scholastische Philosophie, Syllogismen, Enthymeme, Sophismen, die Nego's, probo's und concedo's, und das Schrecklichste der Schrecken, die Barbara Paraliptons." — Ein leises Zucken um den väterlichen Mundwinkel, den ein blutverwandter Lachkitzel juckte, verscheuchte die letzte bängliche Befangenheit des Sohnes. — „O mein Vater! Lass mich doch eine menschliche Philosophie lernen, die Philosophie des Menschen, eine gute Moralphilosophie, experimentale Physik. — — Schon gut, schon gut. Wie kamst du denn her? — Zur See. — Mit Wem? — Mit einer Truppe Schauspieler. — Schauspieler? — Gebildete Leute, mein Vater. — Wie heisst der Director? — Florindo auf der Bühne, der Maccaroni-Florindo genannt. — Ha, ha, ich kenn' ihn, ein braver Mann. Er gab die Rolle des Don Juan im „steinernen Gast" (Festin de Pierre), und hatte den Einfall, die Maccaroni zu verspeisen, die dem Harlekin gehörten, daher der Name. — Ich versichere dich, Vater, diese Truppe ... Wo ist sie, diese Truppe? — Sie befindet sich hier, in Chiozza. — Hier? — Ja, mein Vater. — Spielt sie hier Komödie? — Ja, mein Vater. — So will ich hingehen. — Und ich, mein Vater? — Du? Schlingel? Wie heisst die erste Liebhaberin? — Clarice. — Ah, Clarice! ... Eine vorzügliche Schauspielerin, hässlich, aber geistreich. — Mein Vater — Ich muss mich wohl bei ihnen bedanken gehen. — Doch ich, mein Vater? — Unglücklicher! — Verzeihung, Vater. — Geh nur, geh für diesmal." — Die Mutter tritt ein. Das Weitere versteht sich von selbst. Das Familien-Tableau vom verlorenen Sohn stellt sich immer wieder her.

Die fürbittende Vermittelung der Mutter bewirkte, dass der Vater von seinem Entschlusse, den Sohn zum praktischen Arzte auszubilden, zurückkam, und ihn das Rechtsstudium wählen liess, dem unser Goldoni in Venedig, unter Anleitung seines Onkels

Indrico, oblag, so weit es dem fünfzehnjährigen Juristen der Vergnügungstaumel gestattete in dieser Stadt des ewigen Carnevals, die in einem Meer von Lustbarkeiten, wie im wirklichen Meere, schwimmt. Mit seinem Vater besuchte Carlo einen Verwandten in Mailand, den Senator Marchese Goldoni, auf dessen Verwendung dem jungen Rechtsbeflissenen eine Aufnahme in der päpstlichen Schule zu Pavia gewährt wurde. Hier fand er bei dem Professor der Jurisprudenz, dem hochangesehenen Lanzio, dank dem Einführungsschreiben des Marchese Goldoni, einen freundlichen Empfang. Er benutzte die reichhaltige Bibliothek des Professors, wo ihn aber noch mehr die Sammlung von Comedien als die Institutionen des Römischen Rechts anzogen. „Ich las nun mit besserem Verständnisse und grösserem Vergnügen die griechischen und lateinischen Dichter durch[1]), mit dem stillen Wunsche, sie in der Planführung, im Styl und in der Bestimmtheit der Darstellung zu erreichen; sie aber an fesselndem Reiz, an Reichthum scharfausgeprägter Charaktere, an Komik und durch gelungenere Lösungen zu übertreffen."[2]) . . . „Beim fleissigen Mustern dieser Bibliothek, fand ich wohl englisches, spanisches und französisches Theater, nach einem italienischen Theater sah ich mich aber vergebens um."[3]) Ich stiess wohl hie und da auf einzelne italienische Stücke aus alter Zeit; von einer Sammlung aber, die Italien zur Ehre gereichen könnte, liess sich nichts entdecken. Mit Verdruss nahm ich wahr, dass etwas Wesentliches dieser Nation fehlte, welche die dramatische Kunst vor jeder anderen neuern Nation kannte, und ich vermochte nicht zu begreifen, wie Italien diese Kunst habe vernachlässigen, herunterkommen und entarten lassen können. Ich wünschte lebhaft, dass mein Vaterland zur selben Höhe mit anderen Natio-

1) In italienischer Uebersetzung allem Anscheine nach; es müsste denn die Kenntniss der griechischen und lateinischen Sprache, wie sie ein leichtes Fortlesen von Komödien und Tragödien bedingt, auf den Zäunen hinter der Schule wachsen, hinter welche sechzehnjährige Schüler gehen. — 2) Je me disois à moi-même: je voudrois bien pouvoir les imiter dans leurs plans, dans leurs styles, pour leur précision; mais je ne serais pas content, si je ne parvenais pas à mettre plus d'intérêt dans mes ouvrages, plus de caractères marqués, plus de comique et des denouemens plus heureux p. 59. — 3) Je ne trouvais point de Théâtres italiens.

nen um die Wette sich emporschwänge und nahm mir vor, dazu beizutragen."[1])

Das neunte Capitel schildert die päpstliche Lehranstalt zu Pavia, und lässt das Wohlleben der Zöglinge innerhalb und ausserhalb derselben nur durch die Blume der Andeutungen errathen. Die Schüler zu Pavia werden von den Einwohnern wie die Garnisonsoffiziere betrachtet: „Die Männer verabscheuen sie, die Frauen nehmen sie freundlich auf." Sapienti sat. Eine treffliche Frauenschule das Collegio del Papa zu Pavia, und zur Ausbildung von Komödiendichtern das erste der Welt. Hätte Molière seine Mémoires geschrieben, er würde sicherlich nicht auf seine belehrenden Illustrationen das Feigenblatt einer spiessbürgerlichen Ehrbarkeit geklebt haben. Bei aller Genieverwandtschaft mit Molière bleibt Goldoni doch immer nur der Molière des Venezianischen Philister- oder Pantalonenthums. In den Ferien lernte Goldoni zuerst die Mandragora des Machiavelli kennen, die ihm ein Canonicus als Erholungslectüre gebracht. „Ich verschlang sie beim ersten Lesen, und las sie zehnmal wieder. . . . . Es war das erste Charakterstück, das mir in die Hand fiel, und ich war davon entzückt. Wenn doch nur die italienischen Autoren fortgefahren wären, nach dem Muster dieser Komödie, Lustspiele, aber anständige und decente, zu schreiben, und wenn doch nur Charaktere, aus der Natur geschöpft, die abenteuerlichen Intriguen ersetzt hätten." Die abenteuerliche und insofern undramatische Intrigue preisgegeben, so hätte doch ein fleissigeres Studium

---

1) Goldoni kannte noch nicht die Mandragora des Machiavelli, eine Charakterkomödie, an welcher Molière sich schulen konnte. Und kannte wahrscheinlich auch die Komödie des Ariosto nicht, dessen Figuren ihm Muster zu Charakterstudien hätten bieten können Und wie viele Figuren des Cecchi, ja der meisten Komödiendichter der Cinquecentisten, mochten zu solchen Studien sich empfehlen, unbeschadet des Schemas der römischen Komödien und der verwerflichen Motive. Die Väter, die Söhne, die Servi der Cinquecentistenkomödie, sie gaben sich uns als specifisch italienische Familiencharaktere ihres Jahrhunderts in römischer Komödienmaske zu erkennen, von ergötzlicher und oft bewundernswürdiger Lebenswahrheit. Goldoni legt seine Unkenntniss jener bei aller Anstössigkeit merkwürdigen Lustspielgattung des 16. Jahrh. der Armuth an Charakterkomik in der Komödienliteratur seines Volkes zur Last.



der Cinquecentistenkomödie unseren schöpferischen Charakterkomiker vielleicht belehren können, dass ein vollkommenes Lustspiel die Verbindung beider Eigenschaften fordert: eine Zeit- und lebenswahre Charakteristik, und eine gut geführte und entwickelte Intrigue, von gesitteterem Inhalte freilich. Vielleicht würde eine gründlichere Bekanntschaft mit jener Komödie unserm Meister in der Charakterkomik auch zu der tieferen Einsicht in die Nothwendigkeit einer komischen Intrigue und Handlung, unbeschadet der komischen Charaktere, angeregt und zu einer Reform auch nach Seiten der komischen Verwickelung veranlasst haben, die eben seine schwache Seite ist. Das Streben nach Vereinigung beider Momente in der Cinquecentisten-Komödie, das nur durch das Beispiel des römischen, von dem abenteuerlichen Findelkinder- und Erkennungsmotiv der Menander-Komödie irrgeführten Lustspiels auf Abwege gerathen, dieses Streben nach einer komischen Intrigue, zu den komischen Charakteren, bekundet doch mindestens bei den Dichtern jener Komödie ein besseres Verständniss vom Dramatischen, welchem gemäss, wie bekannt, die Fabel, die Handlung, das Wesentliche, nicht der Charakter, und dieser nur in dem Maasse von Bedeutung und komischer Wirkung erscheint, als seine Eigenthümlichkeit, in den Momenten der komischen Fabelverstrickung, sich zum komischen Pathos entwickelt. Die Schwäche der Fabel, der Handlung und Intrigue in den Lustspielen der beiden grossen Komiker, Molière's und Goldoni's, muss sonach als eine dramatische Schwäche erscheinen, entsprungen aus einem einseitigen Begriff vom Charakter des Drama's, den die Charakterkomik so wenig erschöpft, dass ein Ueberwiegen und Vorherrschen derselben dem Lustspiel den lehrhaften Anstrich einer Charakterschilderung zu geben, und es zu einer blossen Verbeispielung von Theophrast's oder Labruyère's „Charakteren" in dialogischer Form zu stempeln, scheinen könnte.

„Dem Molière blieb die Ehre vorbehalten" — fährt der italienische Pocquelin fort — „die Ehre, die komische Bühne zu veredeln, und dadurch nützlich zu machen, dass sie die Laster und die Lächerlichkeiten der Verspottung und der Besserung anheimgiebt." Gewiss, aber vollkommen kunstgemäss wird dies nur auf dem Wege einer im Lustspiel wie in der Tragödie zu bewirkenden Gemüthsläuterung erreicht, durch Veranschaulichung

der Solidarität von äusseren Fügungen und Charakteren, von Verwickelungen der Incidenzen mit den Motiven, Bestrebungen und der Eigenart der Personen zu Einem dramatisch-komischen oder dramatisch-tragischen Gewebe, das von Gott-Zufall oder Gott-Verhängniss gemeinschaftlich mit der menschlichen Hybris, der komischen oder tragischen, gezettelt wird, und worin, wie bei den in Linnen eingewebten Figuren, die Situationen Mischerzeugnisse von Aufzug und Einschlag, von Zettel und Kette, von Charakter und Zufallsspielen bilden. Die Lustspiele der beiden Meister werden diese unsere mehrfach eingestreute Bemerkung zu einleuchtender Klarheit bringen und ihre dramaturgische Ergänzung an der spanischen Komödie, ihrem Widerspiele, finden, in welcher die Intrigue, als eine witzige Combination von recht eigentlichen, äusserlichen Zufallsverwickelungen, gleich einem schlingkrautartigen Netze, den Charakter, die komische Person und ihr komisches Pathos, den ihr eigenthümlichen Humor, überwuchernd einspinnt und, das individuelle Mark aussaugend, die dramatischen Figuren, mit wenigen glänzenden Ausnahmen, zu gemeingültigen Typen, und die Lustspielintrigue zu einer dramatischen Topik macht, über und über umrankt und umwoben von parasitisch-würzigen Prachtblumen und betäubend-duftigen Balsamblüthen.

Lustige Ferienreisen zu Wasser und zu Land und Vergnügungsbesuche lombardischer Städte, Barken-Abenteuer, wovon der Leser aber nur die Schalen und Stengel zugeworfen erhält, führen unsern jungen Advocaten wieder nach Mailand zu seinem Verwandten und Mäcen, Marchese Goldoni. Von da kehrt er nach Pavia zurück. Anstatt hier seine Promotionsthesen auszuarbeiten, schreibt er, auf Anstiften einiger lustiger Schulkameraden und falscher Brüder, eine Satyre gegen die Spiessbürger von Pavia und deren Frauen und Töchter, aus Rache, weil diese den Musenjüngern ihre Thüren verschlossen. Unser Studiosus Juris hatte erst eine satyrische Komödie im Geschmack des Aristophanes im Sinn. Da er aber den Apfel zu sauer fand[1]), brachte er seine Satyre in Form einer Atellane, betitelt der Koloss, welcher Koloss aber eine Kolossin war, deren 30 weibliche Schönheiten aus den Reizen der schönen Pavesienerinnen der Art zusammengesetzt er-

1) Je ne me connaissais pas assez de force pour y réussir. p. 91.

schien, als wären es Reize von eben so vielen Pavianesinnen gewesen. Die Satyre, wie sich leicht denken lässt, war nicht vom Geschmacke der schönen Hälfte Pavia's, und war selbst für die stärkere Hälfte zu kolossal. „Ich hatte das Unglück, sie mit pikanten Einfällen zu würzen und mit Zügen jener vis comica auszustatten, die in meinem Naturell lag, aber auch natürlicher war, als klug."[1]) Das letztere ist cum grano salis zu verstehen. Goldoni's Komödien zeigen vielmehr von ebenso vieler Komik, wie Klugheit. Die kluge Komik ist sogar Goldoni's charakteristisches Merkmal. Unter den Lustspieldichtern ersten Ranges ist Goldoni der Klugkomische par Excellence. Molière war es bei weitem weniger; dazu war seine Komik zu tief einschneidend, zu satyrisch, was im Grunde die ächte, die aristophanische Komik seyn muss. Daher ist uns auch Molière der grössere Komiker. Bei Goldoni ist die Klugheit das Salz seiner Komik; bei Molière die Komik das Salz seiner Lebensklugheit. Letzteres scheint uns aber das eigentliche Quellsalz der Komödie vom heilkräftigen Sprudel. Seinen weiblichen „Colosso" hatte der siebzehnjährige Jurist freilich versalzen, was in der Regel mit dem Salz der Unklugheit bewerkstelligt wird. Der Colosso wurde denn auch dem milchbärtigen Satyriker versalzen. Er wurde aus dem Collège ausgestossen, ungeachtet der einflussreichsten Fürsprachen, darunter die des Erzbischofs von Mailand, der unsern Komiker in herba zum Jünger der päpstlichen Schule tonsurirt hatte.

Eine Rückkehr zu seinen Eltern nach Chiozza schien dem Ausgestossenen unmöglich. Nach Rom! Nach Rom! so rief er, wie ein Garibaldianer. „Ach, wenn ich doch Gravina's Schüler hätte werden können, des Mannes, der in den schönen Wissenschaften zu Hause und der gelehrteste in der dramatischen Kunst ist! . . . Gott! wenn er mich lieb gewänne wie den Metastasio! Hab' ich nicht auch Fähigkeiten, Talent, Genie? Nach Rom! nach Rom!" Die 30 Paoli (15 Francs), seinen Reisepfennig auf die Wallfahrt nach der ewigen Stadt, beichtete ihm ein Dominikaner in Piacenza als Bussgeld ab, und gab ihm dafür als Zeh-

1) Par des traits de cette vis comica, qui avait chez moi beaucoup de naturel, et pas assez de prudence.

rung den erbaulichen Rath auf den Weg, umzukehren, und mit ihm nach Chiozza zu wandern, wohin auch ihn gerade seine Geschäfte führten. Mit Hülfe einer heiligen Reliquie, einer Nestel aus dem Schnürleib der Mutter Gottes, bewirkte der Dominikaner eine Aussöhnung zwischen Sohn und Vater, die eine Reise ins Friaulische zur Folge hatte, deren Schilderung das funfzehnte Capitel zu einem nichts weniger als kurzweiligen macht.

In Udine, wo unser junger Candidat sein Rechtsstudium wieder aufnahm, um wieder nichts Rechtes zu studiren, beschäftigte er sich eifrig damit, die Sonntagspredigten eines Pater Augustiners in Sonette zu bringen; und nebenbei mit einer Liebschaft, die ihn zum Vorläufer seines komischen Helden und zum Narren einer schlauen Kammerzofe Namens Therese machte, für deren Herrin der Genarrte die süssesten Briefchen schrieb, die das noch obenein zum Erschrecken hässliche Kammermädchen beantwortete; während die Geschenke, die der gefoppte Themisjünger und künftige Komiker dem Fräulein durch die Magd übersandte, diese sich von ihr bezahlen liess. Als Therese ihren jungen verliebten Hasen durch Hinhaltungen, Verheissungen, vereitelte oder vorgespiegelte nächtliche Rendez-Vous am Fenster weidlich mürbe gehetzt glaubte, wollte sie den Braten selbst verzehren. Sie trat nun mit der Erklärung hervor: ihr Fräulein verschmähe seine Bewerbung, und verbiete ihm, sie wieder anzureden. Der gefoppte Rechtscandidat in fürchterlichem Harnisch: „Und meine Geschenke?“ — „Die behält sie!“ schreit Therese noch lauter. „Ich wollte wüthend werden, sie aber, die weise, die kluge Therese, fasste mich bei der Hand, und sagte mit den schmachtendsten Blicken, die sie veranstalten konnte: Werther Freund, wir sind Beide getäuscht worden, und müssen uns Beide zusammen rächen. Erwidern Sie die Verachtung der Undankbaren mit gleichen Gefühlen. Was mich betrifft, ich bin bereit, das Fräulein auf der Stelle zu verlassen, und werde, wenn Sie mir nur ein wenig gut seyn können, keinen andern Ehrgeiz hegen, als den, Ihnen von ganzem Herzen anzugehören.“ Wie verblüfft unser Freund dastand, lässt sich ohne weitere Belege aus den Memoiren von selbst errathen. Er kam sich vor wie ein genaseführter junger Esel, aber als „Colosso“, dessen Haut so mancher genarrte Liebhaber in seinen Komödien noch zu Markte tragen musste.

Eine schöne Limonadenverkäuferin sollte ihn für das ärgerliche Abenteuer trösten. Diese aber presste ihn aus wie eine Citrone. Ein Abstecher mit seinem Vater ins Krainische nach Wippach brachte ihn wieder zur Besinnung, wobei eine Sorte Rothwein, dort zu Lande „Kindermacher“[1]) genannt, wesentlich mitwirkte. In dem Hause des Grafen Lantieri, den sein Vater von einer schweren Krankheit wieder herstellte, fand unser Goldoni ein vollständiges Marionettentheater vor, worauf er auch sogleich eine Bambocciade des Pierjacopo Martello, des Erfinders der martellianischen Versart[2]), der muntern Gesellschaft des Grafen vorführte. Die Bambocciade hiess: „Das Niesen des Hercules“[3]), die bekannte mythische Anekdote vom schlafenden Hercules, der, mit einem Nieser erwachend, die gerade im Festbinden seiner Glieder beschäftigten Pygmäen abschüttelt, dass sie purzeln, wie die Klein- und Grossherzöglein, die Königs- und Kaiserpygmäen, die der erwachte Hercules oder Volks-Riese des freieinigen Italiens herunterniesete. Die Bambocciade von den Pygmäen schrieb Martello nicht im langgestreckten Vers seines Namensvetters, sondern in kurzen, pygmäischen Verslein. „Die Gedanken“ — sagt unser Autor — „die Empfindungen, alles darin ist dem Wuchse der Personen gemäss; die Verse selbst sind kurz; Alles kündigt Pygmäen an.“[4]) . Wir können diese kurzen Verse unsern neuen und neuesten Tragödiendichtern um so mehr empfehlen, als ihre tragischen Figuren ausschliesslich Pygmäen sind, ohne niesenden Hercules.

Nach Chiozza zurückgekehrt, schickte der alte Goldoni, auf dringende Einladung eines nahen Verwandten, den Sohn auf die Universität zu Modena, wo dieser das Rechtsstudium beenden, und durch das Licentiat sich zur Advocatur befähigen sollte. In Modena erlebte er eine schauderhafte Scene: die öffentliche Brandmarkung eines Abbate, eines berühmten und in der Stadt sehr bekannten Poeten, dessen Namen Goldoni nur durch Anfangs-

---

1) Il y avoit un certain vin rouge, qu'on appelloit „faiseur d'enfans.“ p. 125. — 2) S. oben S. 103 Anm. 1. — 3) Lo Starnutamento di Ercole (Opere VII). — 4) Les pensées, les sentimens, tout est proportionné à la taille des personnages, les vers même sont courts, tout annonce les Pygmées.

buchstaben andeutet. Die schimpfliche Strafe hatte sich der Abbate durch unerlaubte an eine junge Frau gerichtete Anträge zugezogen. Der Anblick wirkte so erschütternd auf unsern jungen Licentiaten, dass er in Schwermuth verfiel, und den Entschluss fasste, in den Kapuzinerorden zu treten. Sein Vater ging scheinbar darauf ein, liess ihn nach Chiozza kommen, reiste mit ihm nach Venedig, angeblich um ihn daselbst dem Guardian der Kapuziner vorzustellen. Statt dessen führte ihn der kluge Vater in die Komödie. Nach vierzehn Tagen ist keine Rede weiter von Kloster und Kapuziner, und dank der Fürsorge seines verständigen Vaters kehrte er von Venedig als Gehülfe (Coadjutor) des Stellvertreters vom Podestà, oder Gouverneur von Chiozza, dahin zurück, und wurde bald darauf in der Eigenschaft eines Kanzleigehülfen des Podestà nach Feltri versetzt. In Feltri hatte er das Vergnügen, eine Schauspielergesellschaft zu finden, deren Director, Carlo Veronese, 30 Jahre später die Rolle des Pantalon an der italienischen Komödie zu Paris spielte, an welcher auch seine beiden Töchter, bekannt als die „schöne Carolina" und die „reizende Camilla", Lorbeern und Myrthen ernteten. Die Truppe in Feltri war nicht schlecht. Der Director spielte, trotz seinem Glasauge, den ersten Liebhaber. Hier fand Goldoni jenen Florindo de Maccaroni wieder, dessen Bekanntschaft er in Rimini gemacht hatte, der aber, gealtert, in Feltri nur noch die Könige in den Tragödien und die edlen Väter in der Komödie spielte. Für Tragödienkönige und edle Komödienväter ist ein alter Maccaroni-Florindo immer noch gut genug. König Ferdinand IV. von Neapel und sein Sohn Francesco I. spielten sie doch die Maccaroni-Könige und edlen Lazzaroni-Väter noch mit weissen Bärten ganz vortrefflich. Im Saale des Regierungspalastes brachte Goldoni selbst, unbeschadet seiner Kanzleiwürde, Metastasio's Opern Didone und Siroè, aber ohne Musik, als Tragödien, zur Aufführung. „Ich vertheilte die Rollen, in einer dem Personal meiner Schauspieler angemessenen Weise. Für mich behielt ich die untergeordneten Rollen, und ich that wohl daran, denn im Tragischen konnte ich schlechterdings nichts leisten."[1]) „Glück-

1) Car, pour le tragique, j'étais complètement mauvais. Mit andern Worten: „war ich unter der Kanone."

licherweise hatte ich zwei kleine Stücke verfasst, worin ich zwei Charakterrollen spielte, die meinen guten Ruf wieder herstellten. Das erste dieser Stücke hiess „Der gute Vater“ (Il buon Padre), das zweite „Die Sängerin“ (La Cantatrice). Beide gefielen, und auch mein Spiel fand man für einen Dilettanten gut genug.“

Das unstäte Leben seines Vaters, der seine ärztliche Praxis bald an diesem bald an jenem Orte ausübte, brachte den Sohn in kurzer Zeit von Feltri nach Bagnacavallo (in der Legation von Ravenna), wo sein Vater sich inzwischen niedergelassen hatte, um hier von seinen Uebersiedelungen auszuruhen, dank dem Leichenwagen, der dem Karren des Dulcamara am 9. März 1731 das letzte Geleit gab.

Nach dem Tode des Vaters wünschte die Mutter um so dringender, dass der Sohn, der nun wieder in Venedig weilte, den Advocatenstand als seinen Lebensberuf wählen möchte. Er gab dem Verlangen der Mutter nach. Aber Thalia, die Mutter der Komödie, setzte ihm noch nachdrücklicher zu. „Thalia erwartete mich vor ihrem Tempel. Sie zog mich dahin über gewundene Wege, und bettete mich auf Dornen und Nesseln, bevor sie mir einige Blumen darbot.“ [1])

Im zweiundzwanzigsten Capitel erlangt Goldoni sein Doctorat mit ausgezeichnetem Erfolge. Capitel 23 führt ihn in die Körperschaft der Venezianischen Advocaten ein, Mai 1732, in seinem 25. Lebensjahre. „Ich war zum Glücke geboren; wenn ich nicht immer glücklich war, so lag die Schuld an mir.“ [2]) Sein Debüt als junger Advocat bestätigte diesen Ausspruch. Neben den erfolgreichen Processen, die er führte, verfasste er einen Almanach für das Jahr 1732, worin, ausser den allgemeinen Betrachtungen über das laufende Jahr, vier Schilderungen der vier Jahreszeiten in Terzinen sich befanden, welche Kritiken der Sitten des Jahrhunderts enthielten. Nächstdem brachte der Almanach für jeden Tag des Jahres eine Prophezeiung, welche einen Scherz, oder eine Kritik, oder sonst eine Pointe in sich schloss. Der

---

1) Thalie m'attendait à son temple, elle m'y entraina par des chemins tortueux, et me fit endurer les ronces et les épines avant de m'accorder quelques fleurs. p. 168. — 2) J'étais né heureux, si je ne l'ai pas toujours été, c'est ma faute.

günstige Erfolg seines Almanachs weckte in ihm die alte Lust, einige Stücke für das Theater zu entwerfen. Komödien schienen ihm der Würde seines Amtes nicht zu entsprechen. „Ich glaubte, die Majestät der Tragödie schickte sich besser für die Advocatentoga. So wurde ich Thalien untreu, und trat unter die Fahne der Melpomene.“ Ohne Polyhymnia's Aushülfe brachte es aber zu jener Zeit auch Melpomene in Italien auf keinen grünen Zweig. Mit andern Worten: „Nur die Oper konnte mir 100 Zechinen auf Einen Schlag einbringen.“ Zu dem Zwecke verfasste er eine lyrische Tragödie „Amalasonta“, von welcher er gelegenen Ortes ausführlicher sprechen will, nicht aber wir. Uns werden seine Komödien hinlänglich in Anspruch nehmen. Mit den Tragödien und Operntexten des Advocaten Goldoni werden wir kurzen Process machen.

Unser Advocat gewinnt seinem Clienten einen Rechtshandel, worauf er selbst mit seinem Heirathsproject zwischen zwei Stühlen zu sitzen kommt, zwischen einer reichen, vierzigjährigen Tante, mit schwungvoller Adlernase und feurigen Augen, und ihrer jungen Nichte, einem Affengesichtchen, „laidron“, wie es die Franzosen euphemistisch nennen. Mit der letztern hatte er bereits einen Heirathsvertrag vereinbart hinter dem Rücken der Tante, um die er zuerst zu freien schien, die ihm aber, als ein vornehmer Werber sich meldete, den Rücken zukehrte. Diese Stellung benutzte der Advocat, um mit der Nichte, dem pikanten Affengesichtchen, einen Ehecontract abzuschliessen. Als die von ihrem vornehmen Freier inzwischen plantirte Tante die schwungvolle Nase wieder unserem Advocaten zuwandte, und sich von dem Affengesichtchen verdrängt sah, da heirathete sie schnell einen jungen armen Schlucker, und brachte par dépit zugleich dessen Schwester unter die Haube. Als drittes Brautpaar sollte Goldoni mit seinem Laidron den gemeinschaftlichen Hochzeittag feiern. „Bettler wie wir Beide waren (er und seine Braut), musste man die Reichen spielen, und sich ruiniren!“[1]) Er hatte nur eben noch so viel Zeit, um den Kopf aus der Eheschlinge zu ziehen. Seine Freiersfüsse gaben Fersengeld und zogen Siebenmeilenstiefeln an. Im

1) Et tout gueux que nous étions, il fallait faire semblant d'être riche, et se ruiner.

nächsten Capitel ist er schon über alle Berge und im zweitnächsten in Mailand mit seiner Oper Amalasonta, seine Omnia mecum, und das Affengesichtchen hat das Nachsehen.

In Mailand eilt er mit seiner Amalasonta in die Abendgesellschaft des Balletmeisters Grossatesta, dessen Gattin er von Venedig aus kannte. Hier las er, in Gegenwart des Conte Prata, der ihn den Directoren der Oper vorstellen will, und des Heldensängers Caffariello, sein Melodramma vor. Caffariello trällert gleich den Namen „Amalasonta", und findet ihn zu lang. „Ein alter Castrat miaut wie eine Katze: Zu viel, zu viel! um zwei zu viel; um zwei Personen mindestens zu viel!" Conte Prata heisst den Unverschämten, der um zwei zu wenig hat, schweigen. Kaum hat Goldoni die Lesung begonnen, erhebt Caffariello lauten Einspruch, dass seine Rolle den Act, unter dem Geräusch der Plätzeaufsucher und bei der Unruhe im Publicum, eröffnen soll. Der alte Castrat[1]) geht ans Clavier und quäkt eine Arie. Die Hausfrau richtet an den Vorleser tausend Entschuldigungen. Conte Prata nimmt ihn bei der Hand, und führt ihn in ein entferntes Zimmer, wo Goldoni sein Stück ihm ganz allein vorliest. Der Graf hört von Anfang bis Ende mit der grössten Aufmerksamkeit zu. Als der Vorleser geendigt hatte, liess sein Zuhörer dem Studium der Poetik des Aristoteles und Horaz, welches der Verfasser in seinem Stück bekundete, alle Gerechtigkeit widerfahren. Ein Operntext sey aber Regeln und Kunstgriffen unterworfen, welche für Aristoteles und Horaz Böhmische Dörfer waren, und die man, so widersinnig sie seyn mögen, gleichwohl buchstäblich befolgen müsse. Die wesentlichsten dieser Regeln sind: „Jede der drei Hauptpersonen des Melodrama's muss ihre fünf Arien singen: zwei im ersten, zwei im zweiten, und eine im dritten Act. Die zweite Sängerin und der erste Sopran dürfen nur drei Arien vortragen; die untergeordneten Rollen müssen sich mit einer, höchstens zwei Arien begnügen. Der Textdichter muss dem Musiker die verschiedenen Schattirungen an die Hand geben, welche das Helldunkel der Musik bilden, und muss sich hüten, dass zwei pathetische Arien auf einander folgen. In derselben Weise müssen die Bravourarien, die Actionsarien,

1) Le chetif impuissant: Das jämmerliche „Nichtgekonntes."

und die der „Halbcharaktere“, die Menuette und die Rondeaux vertheilt werden. Hauptsächlich aber darf der Textdichter ja keine Bravourarien oder leidenschaftliche Solos nach Rondeaux von zweiten Rollen singen lassen.“ ... „Conte Prata wollte fortfahren. Das Gesagte, bemerkte ich, genüge vollkommen. Ich dankte ihm wiederholt, und empfahl mich.“

In den Gasthof zurückgekehrt, liess sich der Dichter der Amalasonta ein gutes Kaminfeuer von dem Hotelburschen anzünden, und warf seine Erstlingsoper in die Flammen.[1]) Und doch berichtet er schon am Schlusse desselben Capitels von einem Zwischenspiele für zwei Stimmen, betitelt der Venezianische Gondoliere, das mit dem glücklichsten Erfolge aufgeführt wurde. Es ist Goldoni's erstes komisches Product, das zu öffentlichem Vortrage kam, und in dem vierten Theil seiner komischen Opern steht, Ausgabe Venedig, von Pasquali. Die nun folgenden Kriegswirren[2]) wollen wir mit Siebenmeilenstiefeln überspringen: den Einfall der Piemontesen ins Mailändische, infolge dessen Goldoni mit dem Venezianischen Ministerresidenten, der ihm mit diplomatischen Arbeiten zusetzte, von Mailand abreiste; die Uebergabe der Veste von Mailand, die Belagerung von Pizzighetone, den Waffenstillstand u. s. w., wir lassen sie im Rücken und eilen mit unserem Gesandtschaftssecretär-Advocaten und Komiker nach der venezianischen Stadt Crema, wo er seine theatralischen Beschäftigungen wieder aufnimmt und mit Durchsicht des Belisario beginnt, den er im dreiunddreissigsten Capitel dem Pfarrer von Pasturlengo vorliest, nachdem eine im Wagen auf der Heerstrasse zwischen Parma und Modena seinem Reisegefährten, einem jungen Abbate, gehaltene Vorlesung dieses Stückes durch einen Ueberfall von Räubern war unterbrochen worden, die den Dichter bis aufs Hemde auszogen. Ausser dem Pfarrer waren noch zwei

1) Von einer 'Amalasonta in Italia', einem verschollenen Drama des Marinisten Alessandro Guido († 1712), vernahmen wir bereits eine dunkle Kunde. (Gesch. d. Dram. V. S. 616.) Wie Goldoni's Amalasonta ins Feuer, so fiel Guido's ins Wasser, aber ohne Hinzuthun des Verfassers. — 2) Krieg von 1733, auch der Krieg des Don Carlos genannt (später als Carlo IV. König von Neapel und als Carlo III. König von Spanien). Der König von Sardinien hatte sich für diesen Bourbonischen Prinzen mit Frankreich im Bunde gegen Oesterreich erklärt.

Abbate und die Haushälterin des Pfarrers bei der Lesung zugegen. Das Stück fand bei der Zuhörerschaft grossen Beifall, und selbst die Bauern, die auf dem Flur sich versammelt hatten, bezeigten durch laute Kundgebungen eine lebhafte Theilnahme. Der wackere Pfarrer gab dem Dichter des Belisario sein Pferd zur Fortsetzung der Reise, und trug seinem Diener, der ihn bis nach Brescia begleiten sollte, auf, die Wegzehrung zu bestreiten. In Brescia traf er mit einem hinkenden Teufel, Namens Scacciati, zusammen, der ein junges Mädchen aus guter venezianischer Bürgerfamilie entführt hatte, um sie in Mailand adeligen Wüstlingen zu überliefern. In Mailand hatte sich Goldoni des Mädchens angenommen. Seine Abreise brachte die Entführte wieder in die Krallen des lahmen Seelenverkäufers. Nun stand unser von Räubern ausgeplünderter Theaterdichter, Advocat und Dr. Juris, dem kupplerischen Mädchenräuber in einer Lage gegenüber, die ihn zwang, ein Darlehen von sechs Zecchinen anzunehmen, die ihm der Strolch mit einer überwallenden Herzlichkeit darreichte, die der Empfänger hätte bewundern müssen, wäre sie nicht der Ausfluss einer verderbten Seele gewesen.[1]) Einige Jahre später fand Goldoni die junge Dame in Venedig anständig verheirathet. Ihr sauberer Onkel, für den sich derselbe auf seinen Geschäftsreisen mit der Nichte ausgegeben, ruderte fleissig auf der Galeere. Das seltsame Abenteuer lieferte dem Komiker einen belehrenden Beitrag zur Lebenskenntniss und zur Würdigung der Macht der Fügungen und der Verhältnisse. Schufte hatten ihn ausgeraubt, ein Schuft sich edelmüthig gegen ihn bewiesen: welche eindringlichere Moral vermöchte ein Komiker von dem lässlichen Naturell unseres Dichters, welche menschenfreundlichere Moral einem auf der Seite der Ehrbarkeit hinkenden Teufel in seinen Komödien mitzugeben, als: „Gehe hin und sündige nicht mehr!"

Bei einer Vorstellung in der Theaterbude des Amphitheaters zu Verona erkennt Goldoni unter den Spielenden einen guten Bekannten von Mailand her. Er sucht ihn sogleich hinter den

---

1) Et avec une effusion de coeur que j'aurais admiré, si elle ne fût pas partie d'une âme corrompue.

Coulissen auf. Der Schauspieler stellt ihn dem Director der Truppe vor, die am Theater Grimani zu St. Samuel in Venedig angestellt war. Der Director, Signor Imero, ladet ihn auf Morgen Mittag zu Tische. Glänzendes Diner, herrliche Weine, die Heiterkeit des Komödianten bezaubernd. Nach Tische las Goldoni seinen Belisar. Rauschender allgemeiner Beifall. Das Stück wird einstimmig angenommen. Director Imer bietet dem Verfasser freie Tafel und Wohnung an während seines Aufenthalts in Verona. In der Lage, in der sich der Dichter des Belisario befand, konnte ihm keine Anerbietung erwünschter und angenehmer seyn. Belisar hat sich für geringere Gaben bedankt. Date obolum Belisario!

Die komische Oper, bemerkt unser Autor in dem 35. Capitel, hatte ihren Ursprung in Neapel und in Rom. In der Lombardei und in den Venezianischen Staaten war sie nicht bekannt. Die Einführung der musikalischen Intermezzo's in die Komödie durch Imer war daher ein glücklicher Gedanke und brachte den Komödianten reichlichen Gewinn. Ein persönlicher Beweggrund hatte bei dieser Neuerung freilich mitgewirkt. Klein von Wuchs, dick, mit kurzem Halse, kleinen Augen und kleiner Plätschnase, würde Imer eine lächerliche Figur in ernsten Rollen gespielt haben. Das erste Intermezzo, womit Imer debutirte, war Goldoni's uns von Feltre her schon bekannte „Cantatrice" gewesen. Der günstige Erfolg hatte der Annahme des Belisario den Weg gebahnt. Mit jeder neuen Erfahrung muss unser Komiker ein entschiedenerer Anhänger jener das Jahrhundert beherrschenden Psychologie werden: dass das innerste Triebwerk des menschlichen Handelns, selbst des edelsten, scheinbar uneigennützigsten Handelns, aus einem System von kleinen, oft sehr verwickelten Egoismen bestehe. Zu der höheren Erkenntniss einer Selbstliebe, als des Quellpunktes der Nächsten- und Menschenliebe, der doch in dem göttlichen Gebote: Liebe deinen Nächsten, wie dich selbst, so lebendig schlägt, hat sich die Moralphilosophie der Komödie, der romanischen insbesondere, noch heutigen Tages nicht erhoben. Auf die Egoismen-Psychologie eines Rochfoucauld, Labruyère, Condillac, Helvetius, schwört noch die Komödie des Scribe. Es ist ihr in hoc vinces; das Geheimniss ihrer Meisterschaft, ihrer Virtuosität; aber auch das Kainszeichen ihrer innern Poesielosigkeit

und industriellen Banausie. Goldoni's erfreulichsten Charakterfiguren sitzt der Schelm der kleinen Egoismen im Nacken, oft in der tiefsten Herzensfalte, und meist bewirkt sein Kitzeln das komische Lachen. Nur geschieht dies mit einer Naivetät, einer Gutmüthigkeit, einem feinen anmuthigen Reize, einem klugen Maassgefühl, das diese Komik ungemein anziehend macht und selbst trivialen und gemeinen Figuren eine behagliche Wirkung gestattet. Von der Gotteskraft einer geläuterten Selbstliebe; davon, dass diese das Licht ist, woran das Herz die Menschenliebe anzündet; das Licht, das die klugen Jungfrauen mit vorschützender Hand und in sich vergnügtem Lächeln hegen, zum Empfange des himmlischen Bräutigams; davon, dass die ächte Selbstliebe die Liebe selbst ist, einzig bestrebt, den Menschen seiner eigenen Liebe würdig zu machen und ihn zu ihrem reinen Gefässe zu weihen: von dieser gottgebotenen und begnadeten Selbstliebe lässt sich die Moralphilosophie der romanischen Komödie nichts träumen. Nicht in der Gewöhnlichkeit der Vorfälle, nicht in der Alltäglichkeit der Figuren, nicht in der Kleinbürgerlichkeit der Motive; nein, in der Psychologie einer eigennützigen Selbstliebe, in der Ironisirung des menschlichen Herzens, das, ob noch so unmerklich und mit verhüllender Selbsttäuschung, dennoch endgültig und in letzter Tiefe von egoistischen Interessen bewegt werde, in solcher Moralphilosophie liegt das Prosaische jener Komödie. Schon oben, gelegentlich der sechs Zecchinen, die der hinkende Teufel Scacciati mit so freudiger Bereitwilligkeit unserem ausgeplünderten Komiker borgte, spricht dieser es mit vollem Nachdruck aus: „Nein, nur aus Eigenliebe und Prahlerei war Scacciati grossmüthig gegen mich.“[1]) Und in Goldoni's Komödie, „Il Moliere“, werden wir dem Helden derselben, im Namen des grössten komischen Dichters der Franzosen, einem jungen Schauspieler als Lebensregeln einer praktischen Moralphilosophie in Martellianischen Versen einschärfen hören: „dass der Mensch nur Das liebe, was ihm gefällt und nützt, und dass es keine andere Liebe, als die Eigenliebe gebe. Zum Beweise: man liebt die

---

1) Non, ce n'est que par amour propre, par ostentation, que Scacciati a été généreux envers moi.

Freundin, liebt seine Frau, allein nur, weil unsere schlimmen oder keuschen Triebe Befriedigung bei ihnen finden. Wir lieben unsere Kinder, weil wir in ihnen unser Abbild, unsere Stammesart, den Ruhm unseres Selbst lieben. Verwandte, Freunde, lieben wir, weil ihr Beistand uns glücklich machen kann. Alles, Freund, Alles ist irdische Liebe, Eigenliebe. Die Philosophie lehrt dies, und ich spreche aus Erfahrung."[1]) Die Philosophie — welche? Die Philosophie des Rochfoucauld, des Helvetius und Baron Holbach. Die Erfahrung. — Es kommt auf den Geist und das Gemüth an, das erfährt, auf das Auge, das beobachtet, und bis auf den innersten Kern des Lebens und der menschlichen Beweggründe eindringt, welcher Kern tiefer liegt, als das 'le dessous des cartes' der klugen Weltkinder, oder das psychologische Erfahrungsgesetz der kleinen und grossen, der Theater- und der Staatskomödianten: das Gesetz von den kleinen Ursachen und den grossen Wirkungen. Erfahrung und Geschichte lehren vielmehr das Gegentheil. Hat etwa Jesus sich aus Eigenliebe ans Kreuz schlagen lassen? Und wenn das Beispiel, als eines Gottmenschen, abgelehnt wird — hat Jesus nicht, gerade im Sinne der Rechtgläubigen, als Mensch gelebt und gelitten, folglich auch als Mensch geliebt? Wie hätte er sonst den Menschen sein Beispiel zur Nachfolge aufstellen mögen? Um denn zweifellose Geschichtsmenschen zu nennen, Menschen von unserem Fleisch und Blut: Hat sich Regulus in einer inwendig mit spitzen Nägeln beschlagenen Tonne von den Karthagern wälzen lassen; mit Honig bestrichen von Karthagischen Fliegen und Wespen lebendig verspeisen lassen, aus Eigenliebe? Hat Garibaldi, von den Schergen

---

1) E si ama quel che piace, e si ama quel che giova,
E fuor dell' amor proprio altro amore non si trova.
Lo provo: ama colui l' amica, ovver la moglie,
Ma sol per render paghe sue triste o caste voglie.
S' amano i proprj figli, perche troviamo in essi
L' immagine, la specie, la gloria di noi stessi.
E s' amano i congiunti, e s' amano gli amici,
Perchè l' ajuto loro può renderci felici.
Tutto l' amor terreno, tutt' è amor proprio, amico.
Filosofia l' insegna, per esperienza il dico.

(Atto V. Sc. 8.)



gekrönter Punier, den von diesen bestellten Mördern aus seiner eigenen Nation, hat er bei Aspromonte sich lahm schiessen lassen, aus Eigenliebe, aus eigennütziger Selbstliebe, aus Egoismus? Oder hat sich der grosse italienische Freiheitsheld und Patriot, auch nach jenem Fersenstich vom Serpe-Galantuomo, hat er sich trotzdem mit süssem Schmeichelhonig von ihm bestreichen, und den als Bienen verkappten Wespen des Gallwespenkaisers blosstellen und preisgeben lassen, etwa auch nur aus Eigennutz, aus selbstsüchtiger Eigenliebe? Und solcher guten und grossen Seelen, solcher über die gemeine Eigenliebe erhabener Seelen, solcher Liebeshelden des Vaterlandes und der Menschheit, gedenkt die Geschichte mehr, als sie Dichter namhaft macht, die ihrer würdig wären. Schlagt nur auf die Memoiren der Clio; fast jedes Capitel nennt euch Ein Beispiel mindestens von Selbstaufopferungen, die nicht aus blosser Eigenliebe im Sinne von Goldoni's Molière entsprangen. An solche Menschenherzen muss aber vor Allem das Herz des Dichters, auch des Komödiendichters, wie an Gott selber glauben, und unabreissbar an ihnen hangen. Geisselt der ächte komische Dichter die Narrheiten, die lächerlich-lästerlichen Thorheiten; enthüllt er die verborgensten Falten des Menschenherzens, hinter welche sich jene nichtsnutzige Eigenliebe versteckt; so ist seine Herzensabsicht: jene falsche selbstsüchtige Eigenliebe in die ursprüngliche, dem Menschen von Gott mit seinem himmlischen Odem eingeathmete, hehre Selbstliebe gottwürdig umzuspotten und sie wieder heilig zu lachen. Ausserdem aber biegt der berufene mit wahrhaft komischem Genie begabte Lustspieldichter den Schelmen oder Halbschelmen voll lächerlich eitler Eigenliebe ein Paroli mit Lustspielfiguren, welche, unbeschadet ihrer Lebenswahrheit und Natürlichkeit, von jener holderen gottgeweihten Selbstliebe, jener in sich beschlossenen Knospe der Nächsten- und Menschenliebe, beseelt erscheinen. Das Bedürfniss hiezu fühlt denn auch unser italienischer Komiker, als ein mit wirklichem komischem Genie Begabter, und sucht, wie seine Komödien darthun werden, solchem edlern Dichterdrange zu genügen. Wie weit ihm dies gelingen mag, wird sich gleichfalls zeigen, und desto einleuchtender, wenn wir ihn auf seinem Lebenslaufe bis zu Ende begleiten.

Die erste Aufführung des Belisario fand am 24. Nov. 1734

statt. Das Stück wurde mit einer beim Venezianischen Publicum ungewöhnlichen Stille und Aufmerksamkeit angehört. Dafür entschädigten sich die Zuschauer in den Zwischenacten durch geräuschvollen allgemeinen Beifall. Hervorruf des Autors war damals in Italien noch ungebräuchlich. Aber Zurufe nach Wiederholung des Stückes begrüssten ihn und den ersten Liebhaber, der in der Regel das Stück für den nächsten Abend ansagte. Bescheiden und ehrlich gesteht unser Dichter, dass der Belisar den Beifall, der ihm zu Theil ward, nicht verdiente, und er soll auch niemals in einer Sammlung seiner Werke erscheinen. Als Hauptfehler legt Goldoni seinem Belisario zur Last, dass er mit ausgestochenen und blutigen Augen sich darstellte. Wenn's weiter nichts war — darum konnte der Belisario in den gesammelten Werken immerhin ein Plätzchen finden, oder wir müssten es bedauern, dass unter den gesammelten Werken des Sophokles sich der Oedipus und unter Shakspeare's sämmtlichen Dramen sich der Lear mit dem geblendeten Gloster erhalten hat. Dabei muss freilich bemerkt werden, dass Goldoni seinen Belisario eine „Tragicommedia" nannte.

Bei der sechsten Vorstellung des Belisario liess Imer das Intermezzo, La Pupilla, „Die Mündel", auf die Tragikomödie folgen. Das nächste Stück, die Rosimonda, eine Tragedia oder Tragicommedia, nach einem damals beliebten, und wie so viele beliebte Romane, elenden Roman, konnte sich nur durch das Intermezzo in venezianischer Mundart, „La Birba", halten, das ungemein ansprach. Die Intermezzos im Volksdialekt waren in der Regel die Schwimmblasen der Tragödien, Tragikomödien und nicht selten auch der Komödien schlechtweg. In Padua, wo die Gesellschaft Grimani im Frühjahr spielte, fanden Goldoni's Erstlingsstücke denselben Beifall wie in Venedig. Dahin zurückgekehrt, konnte der junge Komiker Studien der vulgivagen Eigenliebe an dem Herzen der Primadonna Madama Passalacqua machen, die mit ihm eine Tragikomödie bis zum Dolchzücken spielte, worin er die komische Figur aber unfreiwillig vorstellte. Diese Passalacqua könnte die Vorstudie zu Goethe's Aurelia in Wilh. Meister seyn, nur vom Tragikomischen ins Tragische erhöht oder vertieft.

Jetzt kam Goldoni's „Convitato di Pietra" (Der steinerne

Gast) unter dem Titel Don Giovanni Tenorio, o il Dissoluto (Der Wüstling) an die Reihe. „Alle Welt kennt das schlechte spanische Stück, das die Italiener il Convitato di Pietra, und die Franzosen Le Festin de Pierre nennen" — so schnattert die Memoiren-Feder in den Tag hinein. Das „schlechte spanische Stück" — eines der trefflichsten Stücke des Tirso de Molina, mit welchem verglichen selbst Molière's Festin de Pierre wie der Stein statt des Brodes mundet, geschweige Goldoni's Convitato de Pietra. Er wird denn auch unser Gast nicht seyn. Der Edelstein unter allen diesen Steinen bleibt freilich Mozart's steinerner Gast. Aus Genua, wohin Goldoni inzwischen einen Abstecher gemacht hatte, holte er sich ein holdes Weibchen, eine Ehegattin, mit der er bis an ihr Lebensende in der glücklichsten Eintracht lebte. Die Passalacqua, die er in der „Elisa" seines D. Giovanni Tenorio portraitirte, hatte ihm die galanten Abenteuer für immer entleidet. Welches süsse Gefühl für einen vernünftigen Komödiendichter, von galanten Abenteuern an dem Busen eines keuschen tugendhaften Weibes auszuruhen, besonders wenn man aus solchen Abenteuern in der Regel wie ein begossener Pudel hervorging!

Die Tragicommedia, Rinaldo di Montalbano, die Tragedia, Enrico, Re di Sicilia folgten dem Steinernen auf dem Fusse. Der Rinaldo fand Beifall, aber keinen so entschiedenen wie der Belisario und das „Bild von Marmelstein." Was den „König von Sicilien" anbelangt, wozu die „Heirath aus Rache", eine Novelle im Gilblas, den Stoff hergab, wie auch zu dem Stücke „Blanche et Guiscard" von Saurin, dem französischen Akademiker: so gefiel Goldoni's König in Venedig gerade so sehr, wie Saurin's Blanche in Paris, nämlich gar nicht. Mit einem Stossseufzer ruft unser Komiker: „Es giebt unglückliche Stoffe, die schlechterdings nicht geeignet sind, um zu gefallen." Und doch ist das Thonmodell zu Benvenuto Cellini's Perseus ein grösseres Meisterstück, als der Perseus selbst, und wäre dieser statt in Erz, in Gold gegossen. Auf den Stoff kommt es weniger an. Materiam superabat opus. Der rechte Künstler macht aus Dr— ein Kunstwerk; wie unser Herrgott unsern Urvater Adam, wie Cellini sein Thonmodell zum Perseus, wie Mozart aus Schikaneder's Text die Zauberflöte schuf. Eine bessere Erwerbung als Goldoni's „König

von Sicilien" machte die Truppe Grimani an dem berühmten Harlekin Sacchi[1]), genannt Truffaldino.

Nun, sagt sich unser Autor, nun ist es Zeit, den Vogel ab-

---

1) Antonio Sacchi oder Sacco geb. in Wien 1708, empfing von seinem Vater Gaetano, Komiker im Dienste des Kaisers Leopold, eine sorgfältige Erziehung. In Florenz erwarb sich Antonio Sacchi die Gunst des letzten Grossherzogs Giov. Gastone durch sein Tanzen, womit er in der Maske des zweiten Zanni auf dem Teatro della Pergola grossen Beifall errang. Auf des Grossherzogs Wunsch spielte er den folgenden Abend seine erste Stegreifrolle als zweiter Zanni im Teatro del Cocomero, zu Florenz, worin sein Vater Gaetano Vorstellungen gab. Alsbald trat Antonio in der Maske des Truffaldino auf, den er zum berühmtesten aller italienischen Harlekin-Masken erhob, und zum Lieblinge des Venezianischen Publicums in beiden Theatern Grimani; zuerst am Teatro S. Giov. Crisostomo. Hier entwickelte er die kunstvollste, von aller Anmuth des geistreichsten Witzes seiner Maske belebte und glänzende Komik. Sein Ruhm drang weit über die Grenzen Italiens hinaus, und bald erhielt er ehrenvolle und vortheilhafte Einladungen von dem russischen Hofe nach Moskau und von dem portugiesischen nach Lissabon. Bereichert kehrte er mit seiner Truppe nach Venedig zurück, wo er das Teatro S. Samuele wieder bezog, um daselbst seine Stegreifkomödien zu spielen. In diese Zeit fällt der Wettkampf zwischen Goldoni und Chiari, der das Venezianische Theaterpublicum in zwei feindliche Lager theilte, wie einst das byzantinische des Hippodroms in die grüne und blaue Faction. Dabei fuhr Sacco's Theater mit seiner Commedia dell' arte am schlimmsten, gegen welche jener Wettkampf vorzugsweise gerichtet war, und deren Verdrängung die beiden Nebenbuhler gleich eifrig betrieben. Da nahm sich des trefflichen Truffaldino und seiner auch durch sittliche und ehrbare Führung sich auszeichnenden Truppe der Conte Carlo Gozzi, der Beschützer der Commedia dell' arte, an, schrieb den Entwurf seines ersten Stegreifmärchenspiels, „Die drei Pomeranzen" (Le tre Melarancie), die uns bald näher in Anspruch nehmen werden, und brachte mit dem Zaubermärchen (zuerst gespielt 25. Januar 1761), eine völlige Revolution im Theatergeschmack zu Gunsten des Sacchi und seiner Commedia dell' arte hervor, und auf Kosten der darin mit grausamer Komik verspotteten beiden Bühnen-Reformatoren. Die zehn aufeinanderfolgenden Fiabe (Märchendramen) des Conte Gozzi trugen dem Sacchi feenhafte Erfolge ein, so dass er das grössere Theater di S. Luca, behufs würdiger Darstellung seiner Zauberstücke, pachten musste (1768). Die Grösse und Unanfechtbarkeit seines Verdienstes beweist auch dies, dass die hadernden Gegner, Goldoni und Gozzi, in der Anerkennung von Sacchi's Kunstmeisterschaft, ungewöhnlicher Bildung und tadellosem Wandel sich vereinigen. Goldoni schildert ihn wie folgt: „Antonio Sacchi besass eine lebhafte und glänzende Einbildungskraft. Er allein spielte im

zuschiessen, die längst gehegte Umgestaltung der Komödie in Angriff zu nehmen und auszuführen: die Stunde des Charakterlustspiels hat geschlagen. „Das ist die Quelle der guten Komödie, der Born, zu welchem der grosse Molière hinunterstieg. Von der Charakterkomödie nahm er seinen Ausgang, und erhob sie zu einer Stufe der Vollendung, welche die Alten uns nur angedeutet, und Molière's Nachfolger noch nicht erreicht haben.“ An Stelle der typischen Charaktermasken der Stegreifkomödie, wirkliche, psychologisch entwickelte, aus dem Leben geschöpfte Lustspielcharaktere in komischen Conflict stellen; die improvisirte, von Lazzis unterbrochene, mit unschicklichen Spässen verunzierte Wechselrede durch ein kunstgemäss gearbeitetes und dennoch natürlich fliessendes, dem Charakter der Person entsprechendes, und die Handlung fortspinnendes Gespräch ersetzen: darin vorzugsweise sollte die von Goldoni erstrebte Reform der italienischen

---

vollsten Sinne Stegreifkomödien; die andern Harlekine konnten sich nur wiederholen. Stets auf den Sinn und den Gehalt der Scenen bedacht, verlieh Sacchi durch seine neuen Einfälle, seine überraschenden Entgegnungen, dem Stück eine wunderbare Frische. Das Publicum strömte in Masse herbei, nur um Sacchi zu sehen. Seine komischen Witze, seine Scherzworte entlehnte Sacchi nicht von der Volkssprache, noch von den Komödianten. Er verdankte sie seinen Studien; er hat sie den komischen Schriftstellern, den Dichtern, Rednern und Philosophen abgelauscht. Man erkannte in seinen Impromptus Gedanken des Seneca, Cicero, Montaigne. Aber Sacchi besass die Kunst, die Maximen dieser grossen Männer der Einfalt des Spassmachers anzupassen, und derselbe Ausspruch, welcher in dem ernsten Schriftsteller bewundert wurde, erregte im Munde des trefflichen Stegreifspielers heiteres Lachen.“ (Mém. I. p. 335)

Carlo Gozzi's Urtheil über Sacchi lautet dahin: „Sacchi, der berühmte Truffaldino, ist gegenwärtig der einzige Komiker Italiens, der die Zeitverhältnisse und die Leitung einer Schauspielertruppe versteht. Er erhält seine Gesellschaft in beständiger Uebung der Stegreifkomödie, und stets ausgerüstet mit den geeignetsten, und zu solchen Vorstellungen geschicktesten Personen. Ausserdem aber versorgt er seine Gesellschaft mit Künstlern, welche jede gute Tragödie, Tragikomödie oder Komödie zu spielen vermögen. Dadurch verschafft er den Spielern der Stegreifkomödie Erholung, und erhält zugleich den Eindruck derselben auf das Publicum immer neu und frisch.“ ... (Prefaz. zur Tragedia Il Fajeh, trad. 1772). Andere Bemerkungen über Sacchi und dessen Truppe werden wir gelegentlich in Gozzi's „Memorie“ finden.

Komödie, oder vielmehr die Zurückführung derselben auf die Sittenkomödie des Machiavell bestehen, gegen welche sie hinwieder, in Rücksicht auf eine gesittetere, decentere Haltung, sich nicht minder reformatorisch zu bewähren hatte — fortschrittbeflissen auch in der Beziehung, dass sie nicht sowohl, wie jene, ein satirisches Zeitgemälde und Geisselung der Sitten, als die Entfaltung gesellschaftlicher Charaktere und ihrer lächerlichen Eigenheiten bezweckte, mit der Absicht, auf die Befreiung von solchen und ähnlichen Charakterschwächen und Fehlern hinzuwirken. Doch galt es, ein leidenschaftliches im Nationalgeschmack fest wurzelndes Behagen an jenen Volksmasken nicht mit eins umzuwandeln. Zu reformiren galt es eben, nicht dem allgemeinen, selbst die höheren Schichten der Gesellschaft beherrschenden Geschmack ins Gesicht zu schlagen. Unser Komiker ging daher, seinem klugen und maasshaltenden Naturell entsprechend, mit vorsichtiger Allmäligkeit zu Werke, indem er einen Compromiss gleichsam mit der Stegreifkomödie schloss, und im Beginne seiner Reform einige der beliebtesten Charaktermasken aus der Commedia dell' arte in seine Charakterkomödien aufnahm, bis nach und nach die Metamorphose alle Verlarvungen abgestreift, und das reine Charakterlustspiel sich aus den Maskenformen frei und vollkommen entpuppt hatte. Welche Kämpfe der verständige und mit dem vollen Rüstzeug seiner Mission ausgestattete Reformator zu bestehen hatte, wird sich an der Reaction ermessen lassen, welche ihm die phantastische Komödie des Carlo Gozzi entgegensetzte. Von einer Durchdringung beider Formen zum wahrhaft poetischen Phantasielustspiel hatten Beide keinen Begriff, obgleich diese vollkommene Verschmelzung von Charakterkomödie und phantasiedurchglänztem Märchenmaskenspiel, lange vor dem Wettkampf der beiden Venezianischen Nebenbuhler um den Preis der wahren Komödie, durch den grossen britischen Dichter, und zwar im höchsten Kunststyl, und mit unerreichter poetischer Tiefe, Schönheit und Gewalt, vollbracht war.

Goldoni's erste Charakterkomödie trat hervor mit einem venezianischen Titel: Momolo Cortesan, gleichbedeutend mit l' Uomo di mondo, Der Mann von Welt, wie das im Druck erschienene Stück sich nannte: Es erfreute sich eines grossen Erfolges. Und doch war es nicht durchweg dialogisirt. Nur für die

Hauptfigur hatte der Verfasser die Rolle niedergeschrieben. Das Uebrige war, in Weise der Stegreifkomödie, nur ein skizzirtes Scenarium (Canevas). Sein nächstes Werk war eine Oper: Gustav Vasa. Goldoni legte sie dem damals gerade in Venedig weilenden Apostolo Zeno zur Begutachtung vor. Nachdem der greise Vater des Melodramma den jüngsten Sprössling der Gattung beaugenscheinigt hatte, nahm er den Erzeuger freundlich bei der Hand, und erklärte die Frucht seiner Lenden für eine nicht uninteressante Missgeburt. Trotzdem widerrieth Zeno die Unterdrückung. Die Aufführung gab dem Altvater des historischen Singspiels recht. Die Missgeburt gefiel, aber, wie sich der belehrsame, hinter den Coulissen verborgene Dichter gestehen musste, um der trefflichen Musik, der hübschen Tänze, kurz um aller andern Zuthaten, nur nicht um des Textes willen, von dem gar nicht die Rede war. Der Dichter hinter der Tapete erkannte, dass das Genre des Zeno und Metastasio nicht das seine, und nahm sich vor, die Scharte mit der nächsten Komödie auszuwetzen. Diese Komodie war: Il Prodigo, Der Verschwender, ein venezianisches Locallustspiel von leichter, ansprechender Komik in Goldoni's zweiter Manier, das auch öftere Wiederholungen erfuhr. Zwischendurch liess Goldoni auch eine Stegreifkomödie (a Soggetto) spielen. Eine solche war die zu Anfang des Jahres dargestellte, betitelt: Die zweiunddreissig Unglücksfälle des Harlekin[1]), worin Sacchi die Hauptrolle gab. Auf diese Stegreifkomödie liess er alsbald eine an Incidenzen und Abenteuern noch buntere Commedia a Soggetto folgen: La Notte Critica, oder 104 Zufälle in Einer Nacht.[2]) Vor dieser Einen Nacht muss 1001 Nacht die Segel streichen. Als die Eine Nacht mit den 104 Zufällen eines Abends in Pisa aufgeführt wurde, hörte der Dichter, der gerade anwesend war, eines schönen Morgens in einem Kaffeehaus am Arno, wo er unerkannt seinen Kaffee trank, einen Gast ausrufen: „Gott bewahre mich vor Zahnweh, und vor 104 Zufällen.“[3])

Nach dem Tode des Venezianischen Consuls in Genua erhielt Goldoni, durch den Einfluss der Verwandten seiner Frau,

---

1) Le trentadue disgrazie d' Arlecchino. — 2) Cento e quattro accidenti. — 3) Dio mi guarda da mal di denti, e di cento e quattro accidenti.

die Stelle. So wenig wie der Advocat und Gesandtschaftssecretär, durfte der Consul den Komödiendichter beeinträchtigen. Das bewies seine Oper: Oronte, König der Scythen[1]), die im Carneval desselben Jahres[2]) am Theater S. Giov. Crisostomo, und die Charakterkomödie: Il Fallimento, Der Bankerott, die am Theater S. Samuele in Venedig zur Aufführung kam. In Betreff des Erfolgs der Oper Oronte bemerkt unser Selbstbiograph: „Die Musik von Buranello war göttlich (divine), die Decorationen von Jolli prächtig, das Spiel ausgezeichnet. Vom Libretto sprach man nicht. Doch empfand der Verfasser des Textes darum nicht weniger den Hochgenuss eines so herrlichen Schauspiels.[3]) Dafür galten aber alle Beifallsbezeigungen, alles Händeklatschen, alle Bravos, die meine neue Komödie (Il Fallimento) davontrug ausschliesslich mir." ... „Dieses Stück enthielt schon weit mehr geschriebene Scenen, als die beiden frühern Komödien (der „Momolo" und der „Prodigo"). Ich rückte sachte der Freiheit einer durchgängig geschriebenen Komödie immer näher, und erreichte endlich, trotz der Masken, die mich beengten, meinen Zweck."

Die Unannehmlichkeiten seines soldlosen Consulats, wovon das dreiundvierzigste Kapitel meldet, rühren uns nicht im allergeringsten. Ebenso wenig die Geldklemme, worin sich unser in allen dramatischen Sätteln gerechte Advocat-Consul zu Anfang des Jahres 1740 befindet. Auch das „Porträt" der Soubrette Baccherini hängen wir mit dem Gesicht gegen die Wand auf, und berichten blos, dass unser Selbstporträtist seine neueste und durchweg regelrecht dialogisirte Commedia; La Donna di Garbo, „Die Dame von Bildung", der Baccherini, was man sagt, „auf den Pelz schrieb." Da indess die Gesellschaft nach Genua ging, fand die erste Vorstellung dieses Stückes daselbst statt, bei welcher Goldoni aber nicht zugegen war. Seltsame Zwischenfälle

1) Oronte Re degli Sciti. — 2) Welchen Jahres, wird nicht angegeben; ein Versäumniss, dessen sich Goldoni's Mémoires häufig schuldig machen. 1734 lautete die letzte in voraufgehenden Kapiteln verzeichnete Jahreszahl, und 1740 giebt dieses Kapitel als Schluss des laufenden „komischen Jahres" an. — 3) — mais l'auteur des paroles ne jouissait pas moins du bonheur de ce spectacle charmant.

gönnten ihm erst nach vier Jahren das Vergnügen, einer Aufführung seiner Donna di Garbo beizuwohnen. Die sonderbaren Zwischenfälle betreffen leidige Irrungen mit seinem Bruder, einer Art von Capitan Spavento; Kriegsereignisse, Prellereien, von einem Gauner an ihm verübt, den ihm sein Bruder empfohlen; Hin- und Herreisen. Nach Bologna zunächst, wo er im September 1741, ausgesäckelt, mit seiner Frau eintrifft, und an dem Gauner, der ihn ausgebeutelt, sich durch ein Charakterlustspiel: L' Impostore, „Der Betrüger", rächt, den Bruder selbst mit einigen empfindlichen Pinselstrichen bedenkt, und seine eigene Leichtgläubigkeit geisselt. Goldoni blieb sein lebelang Stegreifdichter, trotz Reform und Charakterkomik. Eine Begebenheit zum Lustspiel improvisiren, niederschreiben, aufführen lassen, kostete ihm nicht viel mehr Mühe, als dem Sonnenstrahl sein Lichtbild kostet.

In Rimini, wohin Kriegsoperationen den Herzog von Modena geführt hatten, wurde Goldoni von dem Gefolge des Herzogs sehr gut aufgenommen, und tags darauf dem Herzoge vorgestellt. Die Hoheit bezeigte sich sehr gnädig gegen den Komödienschreiber, und glaubte diesem keinen überzeugenderen Beweis von lebhafter Theilnahme an ihm und seiner Kunst zu geben, als wenn er, von dessen Andeutungen inbetreff rückständiger Zahlungen aus der herzoglichen Kasse rasch ablenkend, sich über Komödie, über Goldoni's Stücke, Erfolge u. s. w. recht angelegentlich und aufs herablassendste unterhielt. Da hiess es denn wieder, an sein Wünschelsäckchen, sein Fortunastäschchen, sein Improvisationstalent, greifen. Schnell wurde eine alte französische Harlekinade: als Arlecchino Imperator nella Luna, „Der Mondkaiser", in Schick gebracht, aus dem Aermel geschüttelt, und aufgeführt mit dem günstigsten Erfolge, den ein gefüllter Beutel am zweifellosesten verbürgt. Von Rimini ging es nach Pesaro. Hier erwartet er die Barke mit seinen Sachen und Habseligkeiten von Rimini. Die österreichischen Hussaren hatten die Catholica, so hiess die Barke, aufgegriffen. Barke, Sachen und Domestiken befanden sich in ihren Händen. Oesterreichische Hussarenhände halten fest, was sie einmal gepackt. Der österreichische Vorposten steht 10 Miglien von Pesaro. Unser Peter Schlemihl mit den Siebenmeilenstiefel der Stegreif- und Charakterkomödie an

den Beinen fasst den raschen Entschluss, sich mit seiner Frau dahin aufzumachen. Unterwegs lässt sie der im Voraus bezahlte Vetturino auf offenem Felde im Stich, rathlos dastehend, wie ein Paar Vogelscheuchen, dieweil der Vetturin im Carriere zurückprescht nach der Stadt. Der Charakterkomiker besinnt sich nicht lange, nimmt sein gutes Weibchen huckepack, und watet mit ihr durch die nächste Furth, rufend: Omnia bona mea mecum porto. Langt glücklich bei dem Vorposten an, wird vor den Oberst-Commandanten geführt, und erhält, nach einem kurzen Verhör, das mit der für ihn so schmeichelhaften Freude von Seiten des Obersten endet, die persönliche Bekanntschaft des Dichters vom Belisario, vom Momolo u. s. w. gemacht zu haben, sein Hab und Gut unbeschädigt zurück.

In Florenz brachte Goldoni vier Monate zu, ohne sich jenen feinen Blüthenstaub der Toskanischen Schreibart aneignen zu können, der sein akademisches Symbol in dem Mehlstaub der Crusca gefunden, und der in literarischen Fehden den Ringerstaub der Palästra ersetzte, wie Goldoni's Polemik mit Gozzi zeigt, dem über und über mit solchem Ringerstaube bestreuten und abgeriebenen Ringkämpfer. Der gute Goldoni war einmal zum Volkskomöden, nicht zum Stylisten und Formenkünstler geheckt. — Der Besuch in Pisa sollte nur einige Tage dauern; die paar Tage dehnten sich zu drei Jahren aus. In Pisa nahm er seine Advocatur wieder auf; führte Processe über Processe und verdiente viel Geld. Da schickte der Teufel eine Komödiantentruppe nach Pisa. Goldoni giebt ihr seine „104 Zufälle“ zu spielen, und erlebt die bereits oben gemeldete Kritik im Kaffeehause.[1]) Das Fiasco benimmt ihm so gründlich die Lust, die 104 Zufälle mit dem Fall eines neuen Stückes zu vermehren, dass er die Komödie bis auf weiteres an den Actennagel hängt, um alsbald die Acten an den Komödiennagel zu hängen, infolge eines aus Venedig von Sacchi erhaltenen Schreibens, das ihn um eine neue Komödie dringend ersucht. Der Advocat schreibt mitten in seinen Processbündeln von der Faust weg das noch gegenwärtig auch bei uns wohlberufene Stück: „Der Diener zweier Herren“ (Il Servidore di due Padroni); worin der Verfasser dieser Geschichte den ver-

1) S. oben S. 427.

storbenen Schmelka, den Harlekin, spielen sah mit der Bravour eines italienischen Stegreifhumors, die kein Sacchi überbieten konnte. Um die Zeit, wo unser Advocat-Poet selbst zwei Herren oder gar zween Herrinnen diente: der Themis und der Thalia, wurde er durch zwei Diplome erfreulich überrascht: das eine ernannte ihn zum Mitglied der Akademie Arcadia in Rom unter dem Namen Polisseno; das andere ertheilte ihm die Investitur als Schäfer der Fegeischen Gefilde.[1]) Also wiederum der Diener zweier Herren, in Gestalt von zwoen Diplomen. In der Polemik mit Gozzi spielt der arme „Polisseno Fegeio" die Rolle jenes Dieners mit zwei Rücken. Wir werden die Memoiren des Gozzi nicht ermangeln sehen, diesen doppelten Rücken vor unsern Augen zu bearbeiten. „Trotz meiner Beschäftigungen in Pisa" — schreibt der Komiker-Advocat — „unterliess ich nicht, von Zeit zu Zeit Sonette, Oden, und andere lyrische Poesien für die Sitzungen unserer Akademie zu dichten. Allein so erbaut die Pisaner davon waren, ich selbst war es keineswegs. Ich muss gerecht auch gegen mich seyn. Ich bin niemals ein guter Poet gewesen: Vielleicht war ich es in Absicht auf Erfindung; das Theater mag zum Beweise dienen; nach dieser Seite hin ging die Richtung meines Genies."[2]) Er war kein Poet des lyrischen Styls; ihm fehlte der lyrische Stylschwung, der freilich auch zum dramatischen Dichter gehört, aber cum grano salis und wovon eine karge Mitgift, bei sonstigem dramatischen Genie, weit weniger dem Dichter schadet, als ein Uebermaass von lyrischem Schwung und Schmuck. Für den Lustspieldichter vollends ist die lyrische Begabung, wenn er sie gewähren lässt, das Ei, das ihm der Teufel in die Wirthschaft heckt.

Der einschlagende Erfolg des Dieners zweier Herrn in Venedig veranlasste Sacchi, ein zweites Stück dieser Art von Goldoni zu erbitten, das aber zugleich so pathetisch und gefühlvoll seyn sollte, als es eine Komödie zulässt. Goldoni schrieb nun die in

---

1) Fege ein kleiner Fluss in der fruchtbaren Ebene um die Stadt Damascus. — 2) Mais les Pisans avaient beau être contens de moi, je ne l'étais pas; je me rends justice; je n'ai jamais été bon Poëte: je l'étais peut-être pour l'invention; le théâtre en est la preuve; c'est de ce côté-là que mon génie s'est tourné.



Italien, noch mehr in Frankreich, beliebte Komödie: „Harlekins verlorener und wiedergefundener Sohn" (Il Figlio d' Arlecchino perduto, e ritrovato). „Der Erfolg, den diese Bagatelle hatte, ist unglaublich. Ihr verdank' ich meine Berufung nach Paris. Gewiss, ein für mich glückbringendes Stück, das aber nie so lang ich lebe das Licht der Oeffentlichkeit erblicken und nie eine Stelle in meinem Italienischen Theater erhalten soll." ... „Die Auflösung in diesem Stücke könnte vielleicht für ein Meisterstück der Kunst gelten, wenn nicht wesentliche Fehler gegen das Ganze der Komödie einnehmen würden. Ihr Hauptgebrechen ist die Unwahrscheinlichkeit, und in dieser Beziehung ist die Komödie durchhin verfehlt. Ich habe sie immer mit kaltem Blute beurtheilt, und mich niemals von dem Beifall blenden lassen." „Ich wusste späterhin, wie glänzend der Erfolg dieses Stückes gewesen. Wie gross musste aber meine Ueberraschung seyn, als ich bei meiner Ankunft in Frankreich den Zulauf, den rauschenden Beifall wahrnahm, den es fand, und mit welchem Enthusiasmus dasselbe im Theater der Italienischen Komödie bis zu den Wolken erhoben wurde!"

Der Pantalon der Truppe von Livorno, als Knabe seinen Eltern davongelaufen, und entschlossen, nicht anders zurückzukehren, als reich an Geld und Lorbeer, bittet unsern Autor um eine Komödie für Medebac, den Director der Livorneser Truppe. Dabei fasste er nach Goldoni's Dose, nahm eine Prise, liess einige Goldstücke in die Dose gleiten und warf sie auf den Tisch mit gewissen Lazzi's, die das, was man bemerkt wissen möchte, verbergen zu wollen sich den Anschein gaben. Goldoni öffnet die Dose und verbittet den Scherz. Der Pantalon, Darbes[1]) mit Namen, erklärt ihm, das sey eine Abschlagszahlung für das Papier (der gewünschten Komödie). „Ich will ihm das Gold zurückgeben, er steht auf, weicht zurück, gewinnt die Thür, und weg war er." Bald darauf lässt sich Medebac selbst, der Director der Schauspieltruppe zu Livorno, bei Goldoni anmelden. Er tritt ein, überschüttet ihn mit Artigkeiten und ladet ihn zu Tische. Goldoni lernt in Signora Medebac eine junge, schöne und wohlgebildete

1) Cesare Darbes, der beste Pantalon der damaligen Zeit, und der eigentlich der Truppe Sacchi angehörte.

Schauspielerin kennen, achtenswerth durch ihre Sitten nicht minder als durch ihr Talent. Für diesen Abend war eine Commedia dell' arte angesagt. Goldoni zu Ehren wurde aber, statt derselben, Griselda, „Tragödie von Goldoni“ gegeben, deren Aufführung der Verfasser in einer Loge beiwohnte. Mit der Griselda der Signora Medebac hatte der Dichter alle Ursache zufrieden zu seyn; noch mehr war er es mit ihrer Darstellung der „Donna di Garbo“, die er in Venedig vor vier Jahren für die vor der Aufführung verstorbene Baccherini geschrieben[1]), und nun hier zum erstenmal aufführen sah. Von dem Inhalt derselben, den Goldoni an dieser Stelle mittheilt, werden wir gelegentlich Notiz nehmen.

Die günstige Aufnahme der Donna di Garbo in Pisa erhöhte noch bei dem Director Medebac den lebhaften Wunsch, eine dauernde Verbindung mit dem Dichter einzugehen. Medebac that ihm dessfalls Vorschläge, die unserem Goldoni so vortheilhaft schienen, dass er abermals der Themis, zu Gunsten Thalia's, den Laufpass gab, und sich von Medebac für dessen in Venedig demnächst zu eröffnendes Theater anwerben liess. „So ist denn meine Muse und meine Feder einem Privatmann zu Dienst und Verfügung gestellt!“ ruft unser Selbstbiograph. Und wir können uns bei Erwägung dieser Verfügbarkeit des Ausrufs nicht erwehren: Welcher Wechsel, welche Wandelung ist in der Dienstbarkeit der Dichter und Schöngeister, ist in der Stellung derselben zu ihren fürstlichen Mäcenen oder bürgerlichen Ausbeutern seit vier Jahrhunderten, in Italien zuvörderst, eingetreten! Seit jener Fliege eingetreten, die, während einer vom florentinischen Schöngeist und Humanisten, Giannozzo Manetti, gehaltenen Rede, sich auf König Alfonso's von Neapel Nase setzte, und die der mit gespanntester Aufmerksamkeit an des Redners Lippen hangende König nicht eher verjagte, bis der Redner geendet hatte.[2]) Seit jenem Aermelzupfen eingetreten, womit ein Kämmerling den mit geschlossenen Augen dasitzenden, in die Gesandtschaftsrede desselben Giannozzo Manetti tief versunkenen Papstes, Nicolaus V., wecken zu müssen glaubte, in der Meinung, seine Heiligkeit sey eingeschlummert. Wie erstaunte aber der Aermelzupfer, als der Papst, sobald Manetti seine Prunkrede beendigt hatte, jeden der

---

1) S. o. S. 428. — 2) Panormita de Dictis et Fact. Alphonsi III. I. p. 46.

drei Theile derselben scharfsinnig beantwortete, den Beweis liefernd vor der unzählbaren, bei der feierlichen Anrede im öffentlichen Consistorium versammelten Menschenmenge, dass ihm kein Wort des bewunderten Redners entgangen.[1]) Welche Wandlungen im Mäcenenthum haben sich seit jenem goldenen Zeitalter des schöngeistigen Literatenthums im 15. Jahrh. zugetragen, wo dasselbe, unter dem Coterie-Namen „Humanisten", Königen, Kaisern und Päpsten, grossen und kleinen Machthabern und Tyrannen, in ihren Schriften Unsterblichkeitspatente ausfertigte, oder in Schmähschriften und Satiren ewige Verdammniss über sie aussprach, oder die mächtigen Mäcene gar mit der fürchterlichsten der Höllenstrafen, mit ewiger Vergessenheit bedrohte, je nachdem die hohen Gönner die Scudi's und die Goldgülden über ihre classisch-schöngeistigen Schützlinge ausschütteten. Wo ein Filelfo mit seinem Humanismus und Hellenismus im 15. Jahrh., nicht anders als Tetzel im 16. mit seinem Ablasskram, von Ort zu Ort, von Musenhof zu Musenhof umherzog, und für klingende Münze seine in griechischen und lateinischen Versen geschriebenen Ablasszettel und Einlassscheine in den Himmel eines unsterblichen Nachruhms an die fürstlichen Mäcene verkaufte; ein Tetzel des „Humanismus" auch in Unverschämtheit, auch in Bezug auf Sitten und Wandel. Wie viel Morde, Meineide, Ehebrüche hat Tetzel-Filelfo seinem Mäcen, dem Scheusal, Filippo Maria Visconti, Herzog von Mailand, inkraft seiner griechischen und lateinischen Lossspruchszettel, erlassen! Und wie viel cäsarische Lorbeerkränze unvergänglichen Ruhmes demselben, auf Grund seines panegyrischen Zettelkastens, gegen reichliche Pensionen, üppige Mahlzeiten, köstliche Weine, Wagenpferde und Silbergeschirr, zuerkannt! Im 15. Jahrh. ging das Mäcenenthum der Grossen zu Lehen bei dem Literatenthum und war ihm dienstbar und pflichtig. Papst Nicolaus V., die grosse Büchersammelameise, scharwerkte im Dienste seiner humanistischen Günstlinge und Schöngeister, eines Poggio, Manetti, Valla u. A., und scharrte, gleich jenen grossen indischen Ameisen, von den Alten Arimaspen genannt, Gold und Silber hervor aus dem Boden für seine unersättlichen

---

1) Vespasiano, Nicola V. §. 20. Georg Voigt, die Wiederherstellung des classischen Alterthums etc. 1859. S. 310.



Lieblinge, die hellenisch oder byzantinisch gebildeten Humanisten, die ihn dafür in Lebensbeschreibungen, enkomiastischen Briefen und Versen verherrlichten, und mit seltenen aus Klöstern und Archiven hervorgegrabenen, nicht selten entwendeten Manuscripten griechischer und lateinischer Classiker versorgten.

Wie ganz anders sich das Verhältniss zwischen Mäcenen- und Literatenthum im 16. Jahrh. gestaltete, haben uns die grössten italienischen Dichter gezeigt, welche, unter das Hofgesinde und Hofbediententhum herabgedrückt, für Befriedigung der Erholungsbedürfnisse ihrer hohen Herrschaften zu sorgen hatten, als eine feinere Art Hofgaukler, oder Japanischer Kitzler und Bauchtrommler; nur dass die grossen italienischen Dichter diesen Dienst, behufs besserer und angenehmerer Verdauung, ihren fürstlichen Kunstgönnern mit scandirenden, Verse messenden Fingern, nach anstrengenden Staatsgeschäften und Vitellischen Mahlzeiten, zu leisten hatten. Als Tasso einmal in der Zerstreuung etwas stärker trommelte, und gar, anstatt den Herzog hinter den Ohren mit sylbenzählenden Fingern zu krauen, sich selbst hinter den seinigen kratzte: wurde er sogleich für verrückt erklärt und ins Narrenspital auf sieben Jahre eingekerkert.

Im 17. Jahrh. führte das schöngeistige, von dem lyrischen Taumelkelch des spanischen Drama's berauschte und von der Hoftarantelmusik gestochene italienische Poetenthum Korybantentänze um mäcenatisch-fürstliche Kinderwiegen oder akademische Staatsperrücken auf, und schrieb, bis tief ins 18. Jahrh. hinein, heroische Melodramen für Castraten, die den Poeten-Schützlingen der Höfe mit ihrem als Brodmesser benutzten Entmannungsmesser das tägliche Brod vorschnitten. Inzwischen hatte das nach allen Seiten hin kräftig und selbständig sich entwickelnde Bürgerthum auch das Theater in seinen Bereich gezogen, und ihm seinen Stempel aufgedrückt. Wie früher, hinsichtlich der Schauspiele, die Akademien zwischen Bürgerthum, Geburts- und Geistesadel; so bildeten nun die Leiter der Stegreifkomödie das Vermittelungs- und Bindeglied zwischen den untern und mittlern Gesellschaftsschichten. Natur- und fortschrittsgemäss ging denn auch das Mäcenat der dramatischen Kunst auf das Bürgerthum und dessen Theateragenten oder Intendanten: die Directoren der Maskenkomödie, über, deren Abschaffung einer vollkommenen Verbürger-

lichung der Komödie gleichkam. Die Höfe behielten Mäcenat und Schutzherrlichkeit über das musikalische Drama, die Oper, als den gleichsam aristokratischen Bestandtheil des Drama's, während die Förderung und Pflege des sogenannten recitirenden Schauspiels, des eigentlichen Kerns und Wesens der dramatischen Poesie, der Gönnerschaft des Mittelstandes, des Bürgerthums, anheimfiel, das freilich denn auch seine Wesenseigenschaft: das industrielle Element, den Bühnendichtern, ihren Bestrebungen und ihren Dramen einimpfte. Der untersten Gesellschaftsschichte, dem „Volk" schlechthin, blieb sein angestammtes Erbe, die „Farce", in ihrer wechselnden Gestalt, als Buffooper, Stegreif- und Zauberposse, zugewiesen. So begegnen wir auch hier jener Entwickelungserscheinung: der Berührung und dem Ineinanderumschlagen der Gegensätze. Das früherhin von den Höfen, ob seines phantastisch-satirischen, das Volkswesen parodirenden Reizes, usurpirte Genre der Singposse, es fiel an den ursprünglichen Eigner, die unterste Klasse, das „gemeine", von derbem Kunstgeschmack und Kunstbedürfniss bewegte „Volk", zurück, aus dessen niedriger Sphäre wir es wieder zunächst in Italien, von dem hochadeligen Conte Gozzi in die höhern Regionen der vornehmen, feinen, aristokratischen und — wie sie selbst in der Phantastik der Einbildungen und der Ammen- oder Ahnmutter-Märchen wurzelt, — nach phantastischen Reizungen verlangenden und lüsternen Salonwelt hinübergespielt ward. Gozzi idealisirte, richtiger aristokratisirte die Volksmaskenposse durch ein starkes Ferment von höfischer Phantastik, und sein Kampf gegen die bürgerliche Goldoni-Komödie war im letzten Grunde doch nur ein verlarvter, unter der allegorisirenden Märchenmaske versteckter Klassen- oder Ständekampf der Aristokratie gegen das Bürgerthum; war nur jener durch die Geschichte der Venezianischen Republik sich hindurchziehende Herrschaftskampf der Nobilität gegen das Bürgerthum auf das dramatische Gebiet verpflanzt, und in Gestalt einer Komödienfrage, eines ästhetischen Vorrechts auf Beherrschung der Massen im Theaterpublicum, durch die Uebermacht des phantastischen Elementes über den gesunden Menschenverstand; der aristokratisch-phantastischen, kunstmeisterlichen Dramaturgie über die praktisch-bürgerliche, auf klare Verständigkeit und heitere Lebenswahrheit gestellte Komödientheorie; war mit einem Worte nur eine Reaction als bunte,

den klaren Tagesblick narkotisch benebelnde Gaukelei, in pomphaft phantastischer Märchenform, gegen Goldoni's bürgerliche, das unmittelbare Leben abspiegelnde Komödie voll heiterer, lebenslustiger, klar belehrender Komik.

Andererseits hatte auch das Hof-Mäcenat, vor allem in Italien, einen merkwürdigen Umschwung erfahren. Neben der Oper wandte sich die Gunst und Gönnerschaft einiger ausgezeichneten Fürsten, unter denen Leopold[1]), Grossherzog von Toscana, hervorragte, angeregt von den reformatorisch-humanistischen Lehren eines Beccaria[2]), eines Filangieri[3]), den grossen Verwaltungsprincipien, Aufklärungsideen und freisinnigen Umgestaltungen in der Gesetzgebung und politischen Oekonomie, mit Eifer zu, ja mit einer leidenschaftlichen Liebhaberei, die den Hoflustbarkeiten, den Festopern besonders, gefährlich werden konnte. Freudig überrascht, sehen wir jenen schmarozerischen, feilen, speichelleckenden, die fürstlichen Mäcene brandschatzenden, und ausserdem doch nur mit der äusseren Eleganz der Classicität stylistisch prunkenden „Humanismus" des 15. Jahrh., wir sehen ihn im 18. Fleisch und Blut gewinnen, und im heilvoll ruhmreichen, uneigennützigen Dienste der Völker und der Menschheit, als Lebensmark der Institutionen, die herrlichsten Früchte treiben, genährt von dem Geistesschweisse wahrhaft grosser italienischer Humanisten, wie die beiden genannten Reformatoren der Gesetzgebung und des peinlichen Rechtes, Beccaria und Filangieri, die beiden Verri[4])

---

1) Geb. 1747. Grossherzog von Toscana 1765. Deutscher Kaiser 1790—92. Leopold, der Grossherzog, als Leopold II. deutscher Kaiser, rechtfertigt den Dichterspruch: Tel brille au second rang qui s'éclipse au premier. — 2) Cesare Beccaria (Marchese di Bonesano), geb. Mailand 1537. Hauptwerk: „Dei delitti e delle pene" (Monaco 1747). Seit 1768 Prof. der Staatswissenschaft zu Mailand, starb das. Nov. 1793. — 3) Gaetano Filangieri, geb. Neapel 1753. Sein Vater, Cesare, war Principe d' Araniello. Seine Mutter Marianna Montalto, Tochter des Duca di Fraguito. Sein Urahn der Normann Angerio. Sein Hauptwerk: „Scienza de la Legislazione." Nap. 1783, 1784 auf den Index gesetzt. Starb 1788, 36 Jahr alt. — 4) Verri Pietro (Conte), geb. 1728 zu Mailand. Focht 1745 bei Sorr (Böhmen) mit, 1763 widmete er seine Schrift „Considerazioni sul commercio dello stato di Milano" dem Fürsten Kaunitz. 1764 Mitglied des grossen Oekonomie-Rathes in Mailand, 1780 Präsident der Rechnungskammer. Während der Franzosenherrschaft gehörte P. Verri

(Pietro und Alessandro), denen Genovesi [1]), Giannone [2]), und der Bahnbrecher, Vico [3]), sich ruhmvoll beigesellt. Als die höch-

zur Municipalität von Mailand. Im Sitzungssaale derselben machte ein Schlaganfall seinem Leben ein Ende. Nach dem Vorbilde von Addison's „Spectator" gab P. Verri, im Verein mit seinem Bruder Alessandro, Beccaria, Frisi und Carli, die Zeitschrift „Il Caffè" heraus (Bresc. u. Ven. 1765—66. 2 Vol. 4.), theilweise von Füssli (Zürich, 1769. 8.) ins Deutsche, und in der „Gazette littéraire de l'Europe" ins Französische übertragen. Mit seinem Hauptwerke: „Meditazioni sull' economia politica" (Mil. 1771. 8) stellte sich P. Verri in die vorderste Reihe der Lehrer der Staats- und Volkswirthschaft seiner Zeit.

Sein Bruder, Alessandro Verri (geb. zu Mailand 1741, gest. zu Rom 1816), ist als Uebersetzer von Shakspeare's Hamlet und Othello bekannt. In Paris (1766) nahm er an den berühmten „Soupers" des Baron Holbach Theil, in Gesellschaft von Diderot, d'Alembert, Helvetius etc. In London lernte er Fox und Sterne kennen. Aless. Verri gab auch „Dramatische Versuche" heraus (Tentativi drammatici, Livorn. 1799. 8), welche zwei Tragedie enthalten: „La Pantea" aus Xenophon's Kyrop. und „La Congiura di Milano", mit Herzog Galeazzo Sforza als Helden. Seine „Notti romane" (Rom. 1792—1804. 4), Gespräche der alten Römer aus der Zeit der Republik, bewundern die Italiener als Muster einer grossartigen Beredsamkeit. A. Verri's letztes Werk ist: „La Vita di Erostrato" (Rom. 1815). Vgl. Ugoni: della Letter. Ital. etc. Op. post. 1856. Vol. IV.

1) Antonio Genovesi, geb. zu Castiglione (im Neapolit.) 1. Nov. 1712, war Geistlicher, Advocat, Professor der Metaphysik und Ethik. In seinem berühmten Werke: Elementorum artis logico-criticae Libri quinque Nap. 1745 8., und in seinen Elementa metaphysica (1845) versuchte Genovesi die Philosopheme von Baco, Descartes, Leibnitz und Locke zu verschmelzen. Den grössten Ruhm erwarb er sich als Professor der politischen Oekonomie auf dem vom Florentiner, Bartolomeo Insieri, zuerst in Neapel errichteten Lehrstuhl dieser Wissenschaft, deren erster öffentlicher Lehrer in Italien Genovesi war (1754). 1757 veröffentlichte er seine „Lezioni di commercio, o di economia sociale;" 1764, die von seinem Bruder, Pietro Genovesi aus dem Englischen des John Cary übersetzte: Storia del commercio della Gran-Bretagna. Genovesi starb an der Wassersucht infolge eines organischen Herzleidens am 22. Sept. 1769. — 2) Pietro Giannone, geb. 1676 zu Ischitella (im Neapolit.). Hauptwerk: „Storia civile del regno di Napoli (4 Bde. Neap. 1723. 4.). Auf den Index gesetzt, verbrannt. Der Verfasser entzog sich der Rache des römischen Hofes, dessen Politik er aufdeckte, durch die Flucht. Das geschah im Zeitalter der aufgeklärten Päpste: eines Benedict XIV., Clemens XIII. und Clemens XIV. Der grosse Geschichtschreiber starb nach zwölfjähriger Gefangenschaft, ein Märtyrer des Priesterhasses, auf der Citadelle von Turo am 7 Mai 1748. — 3) Giov. Batt. Vico, geb. 1670, nach Andern 1660,

sten und edelsten, aus solchen Wurzeln und solchem Marke gereiften Wipfelfrüchte des 18. Jahrhunderts erkennen wir: auf politisch-socialem Gebiete: die Erklärung der Menschenrechte; auf dramatisch-poetischem: Lessing's Nathan. Wie Hercules mit den zwei gepflückten, goldenen Hesperidenäpfeln, den Trophäen seiner Heldenarbeiten, in der wuchtvoll gewaltigen Hand: so steht das 18. Jahrh., das Jahrhundert der Kritik und des Humanitätsideales, an der Grenzmark seiner Arbeit da, mit den genannten zwei Hesperidenäpfeln in der Heldenfaust, als Siegeslohn und Frucht seiner unsterblichen Thaten. —

Nun wäre unser, bei Médebac als Theaterdichter angestellte Exadvocat wieder in seinem geliebten Venedig. Das Theater St. Angelo, das Medebac gepachtet hatte, wurde mit der Griselda und Donna di Garbo eingeweiht und durch das vortreffliche Spiel der Signora Medebac in beiden Rollen sogleich in Schwung gebracht. Nicht so gut gelang es mit der für den Pantalon Darbes geschriebenen Komödie im venezianischen Dialekt: Tonin dalla Grazia (Anton der Niedliche), das der Dichter zurückzog. Als Ersatz schüttete dieser aus seinem Fruchthorn zur Stelle die Commedia: L' Uomo prudente, „Der kluge Mann“, in drei Acten und in Prosa, wie Goldoni's meiste Komödien. Der „kluge Mann“, den Niemand besser zu charakterisiren berufen war, als unser Komiker, trug ihm eben so viel Ehre ein, wie dem Pantalon Darbes, der ihn ohne Maske spielte. Sollte es der Raum gestatten, kommen wir vielleicht auf den Inhalt zurück. Auf die einfache Inhaltsangabe werden wir uns selbst bei den wenigen Stücken beschränken müssen, die wir, nächst der noch kleinern, zur Analyse erwählten Zahl, aus den 150 bis 200 Komödien unseres überfruchtbaren Autors, werden bevorzugen dürfen. Kommt dabei der „kluge Pantalon“ in die Brüche, so mag sich der Leser

zu Neapel. Sein Hauptwerk: Principj di una scienza nuova d' intorno alla commune natura delle nazione“ (Nap. 1725). Die erste speculative Auffassung der Völkergeschichte; die Befruchtungsquelle von unseres Herder unsterblichen „Ideen zur Geschichte der Menschheit.“ Als Fackelträger in der Rechtsphilosophie schreitet Vico dem Beccaria und Filangieri voran mit der Schrift: „De uno universi juris principio et fine uno.“ Nap. 1720. 4. Erschöpft durch geistige Anstrengungen und häusliche Sorgen starb Vico, in Blödsinn versunken, 1744.

schon jetzt über den möglichen Verlust der Inhaltsmittheilung bei einer Komödie trösten, deren Katastrophe eine vergiftete Hündin herbeiführt, und deren Lustspielcharakter eine ergreifende Advocaten-Rede des klugen Pantalon, zu Gunsten der Vergifter der Hündin, rettet; zu Gunsten seiner zweiten Frau und seines Stiefsohns, die ihm, dem klugen Hausvater, die Vergiftung zugedacht, vor der ihn nur die Schosshündin seiner Tochter bewahrte, welche sich grossmüthig für den klugen Familienvater geopfert, indem sie ihm die vergiftete Milch von dem Munde weg genascht. Der Triumph von Pantalons Klugheit besteht nun darin, dass seine Vertheidigungsrede vor Gericht die Ehre der Familie rettet, und die Hündin als die Märtyrin erscheinen lässt, die für diese Ehre den Tod des Socrates gestorben. Ein Stoff, traun, für die tollste Farce, mit einem klugen Pantalon als Familienvater, der vor lauter Klugheit überschnappt. Wie aber ein Stück mit einer solchen Fabel als Lustspiel wirken und reichlichen Beifall einernten konnte, das lässt sich nur durch die noch grössere Unbegreiflichkeit des noch grösseren Erfolges der nächsten für Darbes geschriebenen Komödie Goldoni's: I due Gemelli Veneziani, Das Venezianische Zwillingspaar, erklären, worin eins der Zwillinge an genossenem Gift unter den schrecklichsten Krämpfen und Verzerrungen auf der Bühne stirbt, zum grössten Gaudium und überschüttet von den freudigsten Beifallssalven des ganzen Publicums! Zur ersten dieser Vergiftungszwillingskomödien, zur Vergiftungs-Hundekomödie, zum „Klugen Mann", bemerkt der Dichter: „Diese Komödie hatte in Venedig einen vollständigen Erfolg. Das Gift, die Vertheidigungsrede, die Ansprache an den Verbrecher (den Giftmischer, den Stiefsohn des klugen Mannes) waren nicht im Geschmack der guten Komödie; allein der Pantalon hatte darin den freiesten Spielraum, die Ueberlegenheit seines Talentes in den verschiedensten Schattirungen, die er ausdrücken sollte, zu zeigen, und es bedurfte nicht mehr, um ihn allgemein als den vollkommensten Schauspieler der damaligen Bühne zu proclamiren."[1]) Die Entstehung der zweiten Vergiftungs-Komödie, „Die Venezianischen Zwillinge", erklärt Goldoni

1) Pour le faire généralement proclamer l'acteur le plus accompli qui fût alors sur la scène. Mém. II, 7.



folgendermaassen: „Ich hatte Zeit und Gelegenheit genug gehabt, die verschiedenen persönlichen Charaktere meiner Schauspieler zu studiren. Bei Darbes konnte ich zwei entgegengesetzte und abwechselnde Bewegungsweisen in seiner Figur und in seinen Gebärden bemerken: Bald war er der lachendste, glänzendste und lebhafteste Weltmann; bald nahm er die Miene, die Züge, die Sprechweise eines Einfaltspinsels und Tölpels an, und diese Wandlungen erfolgten bei ihm ganz natürlich, absichtslos, und wie von selbst. Die Entdeckung gab mir den Gedanken ein, ihn unter diesen zwei verschiedenen Gebahrungsweisen in demselben Stücke erscheinen zu lassen." Pantalon Darbes spielte die beiden Zwillinge, und feierte seinen Triumph als der alberne Zwilling in der Scene, wo er unter den gräulichsten Verrenkungen und Todeskrämpfen stirbt und sein Giftkrampf einen allgemeinen Lachkrampf bewirkt. „Wiederum Gift" — plaidirt unser Advocat als Vergiftungs-Komiker — „Ich hatte Unrecht, in zwei auf einanderfolgenden Stücken davon Gebrauch zu machen, um so mehr, als ich so gut wie ein Anderer wusste, dass die gute Komödie solche Behelfe zurückweist. Allein die Reform war noch erst in der Wiege. Zudem welcher Unterschied zwischen der Giftwirkung in der ersten und den Wirkungen, welche in der zweiten aus dem Motive fliessen. In der Komödie, „Der kluge Mann", bietet das Verbrechen Gelegenheit zum Pathetischen und Rührenden; während die Vergiftung in den beiden Zwillingen, dem Abscheu zum Trotz, ergötzliche Incidenzen von wahrhafter Komik zu Wege bringt." . . . „Ich hatte viel gewagt, ich gesteh es, aber ich kannte mein Publicum, und das Stück wurde bis zu den Wolken erhoben."[1]) Bis zu den Wolken werden auch die Miasmen, die faulenden und die faulen Stoffe und was sonst noch Alles zum Himmel stinkt, erhoben. Goldoni's Advocatenrede zur Vertheidigung der beiden Komödien, die, an Verwerflichkeit des Hauptmotivs, die schlimmste der Zotenkomödie hinter sich lassen, seine Rechtfertigungsrede macht das Uebel noch ärger, und beweist nur, auf welche Abwege das glücklichste Talent geräth ohne eine entsprechende Kunstbildung und eine das Kunsturtheil er-

1) J'avais beaucoup hasardé, je l'avoue, mais je connaissais un peu mon pays, et la Pièce fut portée jusq'aux nues.

hellende und befestigende Schulung; in welche Monstrositäten das reichste mit allen Hülfsquellen der Komik ausgestattete Naturell verfällt, wenn es sich vom blinden Geschmack der Menge, des Theaterpublicums, leiten und bestimmen lässt, anstatt diesem mit der Fackel des komischen Genie's voranzuschreiten, das wirklich Lächerliche beleuchtend zu vernichten, und das Gold der wahren Lebensklugheit, die Eins ist mit Lebensweisheit, aus den Schlacken der verlachten Thorheit hervorzuläutern; in welchen bodenlosen Sumpf endlich von Abgeschmacktheit und jeder Komik hohnsprechender Selbstbethörung der Bühnendichter versinkt, der den Irrwischen der zufälligen Eigenthümlichkeiten und Bravouren seiner Schauspieler nachgeht, und aus diesen seine Lustspielmotive hervorspinnt; anstatt dass er die persönlichen Fertigkeiten der Schauspieler durch das Allgemeingültige seiner Charakteristik und seiner komischen Triebfedern, wodurch diese allein den poetischen Werth von kunstgemässer Natur- und Lebenswahrheit erlangen, anstatt die schauspielerische Virtuosität zu Nutz und Frommen wahrhafter Kunstwirkungen zu zügeln, zu veredeln und mit einem kunstberechtigten Inhalt zu erfüllen. Bis zu solchen Vergiftungskomödien hat sich unser Kotzebue, trotz so mancher Experimente, doch nicht verirrt, obgleich er, beiläufig gesagt, dem italienischen Zeit- und Fachgenossen, in den Mängeln und Fehlversuchen, näher kommt, als in den Vorzügen, namentlich in psychologischer Komik. Wir erinnern hier nur vorübergehend an Kotzebue's „Dramatische Kleinigkeit: Die Wittwe und das Reitpferd“, wo eine junge, zierliche und feingebildete Dame ihren todtgeglaubten und todtgewünschten ersten Gatten unvermuthet bei ihrem zweiten Mann, einem begüterten und angesehenen Landedelmann, findet, und an einer Verhandlung zwischen den beiden Gatten theilnimmt, welche damit endigt, dass die vornehme, junge und reizende Dame, nachdem beide Eheherrn die beiderseitig verbetene Ehefrau einander zugeschoben, einem Dritten, dem Advocaten der Gegenpartei, überlassen wird, der für ein Schmerzensgeld von 10000 Pf. die Ausschusswaare denn auch in Empfang nimmt, und mit dem die junge feingebildete Frau auch ohne Weiteres abzieht, ob er ihr gleich gänzlich fremd und zuwider ist. Daneben erscheint Goldoni's an Gift verreckende Lustspielhündin und sein in grässlichen Giftkrämpfen sich zu Tode zappelnder Komödienzwilling ein nai-

ver Bauernspass. Und das nannte Kotzebue eine „Dramatische Kleinigkeit!“

Mit den zwei Vergiftungskomödien haben wir Goldoni's gröbste Verstösse gegen den Geist des Lustspiels abgethan. Wollte Gott, er hätte zu seinem Ruhme mit oder statt der Amalasonta den „Klugen Mann“ und die „Zwillinge“ den Kaminflammen preisgegeben, oder doch aus der Liste seiner druckwürdigen Stücke und aus dem Buche des Lebens seiner Selbstbiographie ausgemerzt. Desto getroster können wir Goldoni's folgende Komödien auch in unsere Denkbücher eintragen. Die Mehrzahl derselben darf sogar, bei allen Fehlern und Schwächen, für ein heilkräftiges Gegengift zu jenen zwei Scherben voll Mäusebutter gelten. Die erste, der unabsehbaren Reihe von Komödien, die den Carneval von 1748 eröffnete, ist „Die schlaue Wittwe“ (La Vedova scaltra). Sie war nicht nur so schlau, unter den vier Bewerbern um ihre Hand, einem englischen Lord, einem französischen Chevalier, einem spanischen Don und einem italienischen Conte, den letztern, welcher allein die Liebesprobe besteht, zu wählen; den Triumph ihrer Schlauheit feierte sie darin, dass sie in dreissig Vorstellungen hintereinander jenen eclatanten Beweis ihrer Wittwenlist ablegte. Goldoni's nächstes Lustspiel: La Putta onorata, Das sittsame Mädchen, nennt er selbst, das Gegengift[1]) zu „Le Putte di Castello“, das gleichzeitig im St. Luca-Theater gegeben wurde; ein Volksstück, dessen Heldin eine junge Venetianerin war, „ohne Geist, ohne Sitten, ohne Erziehung.“ Das Widerspiel hiezu ist seine Putta onorata, und ausserdem ein Stück, reich an Bewegung, Intrigue und Handlung. Das Gebot der Selbstbeschränkung zwingt uns, dieser Memoiren-Versicherung aufs Wort zu glauben. Doch können wir dabei nicht den Wunsch unterdrücken, dass der Verfasser des „Sittsamen Mädchens“ auch einen „Klugen Mann“ und ein „Venezianisches Zwillingspaar“ im St. Luca-Theater hätte spielen sehen mögen, um dann das Gegengift dazu, „le contrepoison“, zu schreiben. „Dieses Stück“ — ruft der Dichter in der Freude seines Herzens über den Erfolg der „Putta“ — „fand eine Aufnahme, wie ich sie nur wünschen konnte.

1) Le contre poison des „Filles du Quartier du Château“ (Putte del Castello).



Die Saison hätte nicht glänzender, nicht lohnender schliessen können. Wie schön doch meine Reform bereits vorgeschritten! Welches Glück! Welche Befriedigung für mich!" — Der kindlich-naive Pantalon von Komödiendichter! Wie ihm das komische Genie als bescheidene Seelengüte aus den Augen leuchtet!

„La buona Moglie", Das gute Weib, die das Theaterjahr von 1749 einweihte, ist eine Fortsetzung der „Putta onorata", die selbstverständlich unter der Haube nur zu einer buona Moglie gedeihen und reifen musste. „Da habt ihr zwei durchaus gelungene Stücke, wozu die Hauptmotive aus der untern Volksklasse genommen sind. Ich suchte die Natur allerorten, und fand sie immer schön, wenn sie nur tugendhafte Vorbilder, und Züge von guter Moral darbot. Nun aber eins von hochkomischem Styl[1]): „Il Cavaliere e la Donna", Der Herr und die Dame von Stande. Dieses Stück fand ausserordentlichen Beifall und erlebte funfzehn aufeinanderfolgende Vorstellungen. Wir geben die Worte des Verfassers getreulich wieder, weil wir auf sie schwören. Wir können dies getrost, inbetracht der Komödien, die wir gelesen, und deren nähere Darlegung wir uns vorbehalten. Eine Wiederholung der „Schlauen Wittwe", rief eine Parodie am St. Samuel-Theater hervor, und diese einen Regierungsbeschluss, der die Theatercensur einführte. Die Regierung überschlaute die schlaue Wittwe; die Regierung bleibt immerdar die Veuve rusée par excellence.

„Die glückliche Erbin" (L' Erede fortunata) hatte das Unglück, Fiasco zu machen. Ein noch grösseres Unglück für Medebac's Theater war der Abgang des Pantalon Cesare Darbes. Hätte er die „Glückliche Erbin" gespielt, sie wäre gewiss nicht durchgefallen. Wenn alle Stränge rissen, brauchte er nur Krämpfe zu bekommen, und die „Glückliche Erbin" hätte ihre fünfzehn Vorstellungen hintereinander so sicher erlebt, wie die „Zwillinge" ihre dreissig.

„Nun kommt ein schreckliches Jahr für mich, woran ich nicht ohne zu schaudern denken kann." Mit diesen Mark und Bein durchfröstelnden Worten leitet unser Autor das siebente Kapitel des zweiten Bandes seiner Memoiren ein. Der Leser macht sich auf eine Gänsehaut gefasst; und er bekommt deren 16 Stück. Sechzehn Komödien nämlich in Einem Jahr, jede

---

1) Du haut comique: das Feinkomische bei uns.



zu drei Acten! Vermächtnisse der „Glücklichen Erbin“, deren Erbschaft das Publicum antrat, gleich nachdem sie begraben worden, inkraft des Testamentes, das Medebac selbst am Schluss der Saison eröffnet, und vorgelesen hatte, und worin 16 neue Komödien von Goldoni für das nächste Theaterjahr verheissen wurden. Und die 16 rückten vor, in Reih und Glied, wie die 16 Mädchen in Uniform: Il Teatro Comico (Das komische Theater); Le Donne puntigliose (Die rangsüchtigen Frauen); La Bottega di Caffe (Das Kaffeehaus); Il Bugiardo (Der Lügner); L' Adulatore (Der Schmeichler); La Famiglia dell' Antiquario (Die Familie des Alterthümlers); Pamela (Richardsons Pamela); Il Cavaliere di buon gusto (Der Cavalier von gutem Geschmack); Il Giocatore (Der Spieler); Il vero amico (Der wahre Freund); La finta Ammalata (Die sich Krankstellende); La Donna prudente (Das kluge Weib); L' Incognita (Die Unbekannte); L' Avventuriere onorato (Der ehrenwerthe Abenteurer); La Donna volubile (Das veränderliche Weib); I Pettegolezzi (Die Schwatzlustigen).

Das grössere Wunder aber, als der fabelhafte Wurf von 16 dreiactigen Komödien in Einem Jahre, ist: dass der grosse Wurf gelungen. Fast alle entzückten das Publicum. Die Palme trug die Rührkomödie „Pamela“ davon, die schon als Roman die Wonne der Venezianischen Lesewelt war. Sie hinterliess einen so bewältigenden Eindruck, dass der „Cavalier von gutem Geschmack“, der auf die Pamela folgte, den Geschmack des Publicums weniger ansprach, als er es verdiente, wie bei der Wiederholung desselben im nächsten Jahre sich ergab, wo ihm ein weit wärmerer Empfang zu Theil ward. So viel scheint gewiss, wenn das Publicum in der Regel nicht der Cavalier von gutem Geschmack ist, so hat es sich als solchen doch hinsichtlich des Giocatore, des „Spielers“, bewährt, der bei Goldoni's Publicum ein für allemal verspielte und unwiderruflich durchfiel. „Pièce tombée sans ressource“, bekennt der ehrliche Memoirenschreiber selbst. Zur Eröffnung des Carnevals trat nun das Lustspiel „Der wahre Freund“ (Il vero amico) ein, das Goldoni nach einer Anekdote mit all der Feinheit behandelte, welche der Gegenstand verdiente. „Dieses Lustspiel ist eines meiner Lieblingsstücke, und zu meiner Freude stimmte das Publicum mit mir überein.“ Da wir aus

den acht Zwillingen, die Goldoni's Thalia im Jahre 1748 zur Welt brachte, ein Paar zu näherer Besprechung uns vorbehalten, wird sich auch wohl Gelegenheit darbieten, auf die Inhaltsauszüge einiger anderen in dieser Gruppe zurückzugreifen. Das Motiv zu seiner elften Komödie unter den sechzehn dieses Jahres: Das sich krankstellende Mädchen (La finta Ammalata), will unser Dichter einem wirklichen Vorfall abgelauscht haben. Die Fabel stimmt indess im Wesentlichen mit einer auch gleichnamigen Commedia des Cecchi[1]) überein. Es können ja beide Factoren dabei im Spiele gewesen seyn: der wirkliche Vorfall; und Cecchi's vermeintliche Kranke, deren Hauptmotive unserem in der Regel sich selbst befruchtenden Lustspieldichter im Gedächtnisse blieben, während ihm Cecchi's Komödie aus der Erinnerung entschwunden, was bei den Capricen des menschlichen Gehirns öfter vorkommt. Wie dem sey, auch die fingirte Kranke gefiel und wurde ausserordentlich beklatscht. Wenn Komik und Heiterkeit dieser Komödie Beifall erwarben, so erwarb ihn Das kluge Weib (La Donna prudente) durch fesselndes Interesse, das aus dem Contraste entspringt, welcher zwischen der besonnenen und vernünftigen Frau, Eularia, und ihrem höchst extravaganten und wankelmüthigen Gatten obwaltet. „Die Unbekannte“ (L' Incognita) liess der Dichter gewissermaassen aufs gerathewohl scenenweise anschiessen, und den Plan unter der Feder reifen. „Ich war selbst über die Fülle und Neuheit der Incidenzen erstaunt, die mir die Einbildungskraft eingab. Das romanhafte Stück befriedigte in so hohem Maasse das Publicum, dass er eine an Zufallsereignissen noch reichere Komödie in dem „Ehrenwerthen Abenteurer“ (L' Avventuriere onorato) lieferte, der, wenn nicht den Charakter des Dichters, doch mindestens dessen Erlebnisse vorführte.

Nun war es aber Zeit, aus diesem Genre von Gefühlsstücken herauszukommen, und wieder zu den Charakterkomödien von wahrer Komik zurückzukehren. Als eine solche stellte sich „Das launenhafte Weib“ (La Donna volubile) dar. „Ein Weib, das verliebt ist, und eine Stunde nachher nichts mehr von Liebe wissen will; die gewisse Grundsätze ausspricht, und eine Weile

---

1) L' Ammalata s. Gesch. d. Dram. IV. S. 657 ff.

darauf, von einer Leidenschaft ergriffen, Feuer fängt, in völligem Widerspruch mit den eben geäusserten Ansichten: seht ihr, das ist eine komische Figur.“ Wenn nämlich derjenige, der sie ins Spiel setzt, das komische Talent hat, einen solchen grillenhaften Charakter ergötzlich zu behandeln; komisch und nicht närrisch oder gar unangenehm und dadurch langweilig. Wie die Stoffe, so sind auch die Charaktere nur dankbar in der bildenden Hand des dazu befähigten Dichters. „Unter dem Bogen des Glockenthurms begegnet mir ein Mensch, der mir sogleich auffällt, und mir das Lustspielsubject lieferte, das ich suchte. Dieses Individuum war ein Armenier, schlecht gekleidet, sehr schmutzig, mit einem langen Barte, und der in den Strassen Venedigs umherlief als Verkäufer von dürrem Obst aus seiner Heimath, das man dort Abagigi nennt. Dieser Mensch war so bekannt und verachtet, dass man einem Mädchen, welches sich verheirathen wollte, scherzhafterweise Abagigi vorschlug. Ich komme nach Hause, ich schliesse mich in meinem Arbeitszimmer ein, und ersinne eine Volkskomödie unter dem Titel: „Die Schwätzer“ (I Pettegolezzi). In diesem Stück bringen es Schwatz- und Klatschsüchtige dahin, dass ein anständiges Mädchen für die Tochter des Abagigi-Verkäufers verschrieen wird. Natürlich findet sich der ehrbare Vater zu dem verlästerten Mädchen. Das Stück macht Sensation. Die Freunde des Dichters, die bei ihm in der Loge sind, weinen vor Freude. Eine Schaar von Zuschauern sucht ihn nach der Vorstellung auf, und tragen ihn buchstäblich auf Händen im Triumph nach dem Maskenball, wo er von aller Welt mit Beglückwünschungen überschüttet wird. Das Alles hatte er der geschickten Benutzung einer Localfigur zu danken, die nicht die Wurstspelle werth ist, welche Aristophanes „Wursthändler“ in den „Rittern“ wegwirft. Wie der Sperling die Strohhalme von der Strasse zu seinem Neste verwendet, so legt der Localdichter seine Eier in ein solches Nest von Stroh und Koth, das ihn und seine Brut warm hält. Vorausgesetzt nämlich, dass der Theaterdirector nicht der Sperling ist, der den rechtmässigen Besitzer aus dem Neste jagt, um sich selbst darin bequem zu betten. Das zwölfte Kapitel des zweiten Bandes weiss davon ein Wörtchen zu erzählen. Der Biedermann, Director Medebac, widersetzte sich dem Druck von Goldoni's Komödien, welchen der durch Ueber-

anstrengung erkrankte Dichter zur Aushülfe seiner verhältnissmässig geringen Einnahme zu besorgen im Begriffe stand. Medebac that Einspruch gegen den Druck der Komödien, die ihn bereichert hatten, angeblich weil er die Komödien dem Dichter abgekauft, die daher sein Eigenthum. Da sehen wir das Mäcenatenthum eines lumpigen Theaterdirectors im 18. Jahrh. das herzogliche des 16. Jahrh., das dem armen Tasso seine Papiere vorenthielt, noch um ein gutes Stück unverschämter Nichtswürdigkeit überbieten. O Dichterloos! O Mäcenatenthum! Werden wir es im 19. Jahrh. besser finden? Gott gebe, dass das Bessere nicht das Schlimmere sey; dass die Epigonen des 19. Jahrh. sich nicht in dem Verhältniss als bessere Geschäftsleute ausweisen, als sie schlechtere Poeten geworden. Der gutmüthige Goldoni scheute den Process, und begnügte sich mit der „Erlaubniss", jährlich einen Band seiner Werke drucken zu lassen.[1]) So erschien der erste Band von Goldoni's Theater bei Antonio Bettinelli, dem ersten Verleger von Goldoni's Komödien, 1751 zu Venedig.

Die Truppe siedelt nach Turin über, wohin ihr Goldoni auf seine Kosten[2]) folgt. Seine Stücke gefielen auch in Turin, doch hiess es: „recht gut, aber doch kein Molière." Ein Sporn für unsern Komiker, sogleich eine Komödie: Molière (Il Moliere), zu verfassen, ohne Masken, ohne Scenenwechsel, eine französisch-classische Komödie, sogar bis auf die Verse, die als Martellianische den Alexandrinern, wie wir schon wissen, anklingen. Goldoni reiste vor der Aufführung nach Genua ab. Hier erfuhr er nach einigen Tagen von dem glänzenden Erfolge des Stückes. Wir werden ihm seines Ortes eine nähere Beachtung widmen. Nach Venedig zurückgekehrt, fand Goldoni den ersten Band, der vier Komödien enthielt, gedruckt vor. Der „Moliere" kam in Venedig im October 1751 zur Aufführung. Um eine Vorstellung von dem Erfolge zu geben, merkt der Dichter in seinen Memoiren an: die öffentliche Stimme habe dem „Moliere" seine Stelle dicht neben der „Pamela", dem Lieblingsstücke des Venezianischen Publicums, angewiesen.

Die nächsten Kapitel bringen Inhaltsauszüge von folgenden Stücken: Il Padre di Famiglia (Der Familienvater), den Fré-

1) Je me contentai de la permission, de faire imprimer, chaque année un seul volume de mes Comédies. II. p. 94. — 2) A mes frais.



ron fälschlich als Vorbild von Diderot's 'Père de famille' bezeichnet hat. L' Avvocato Veniziano (Der Venezianische Advocat). Il Feudatario (Der Lehnsmann). La Figlia ubbidiente (Die gehorsame Tochter). Letztere bildete das Schlussstück des Theaterjahres 1751. Diese Stücke hatten sich sämmtlich des grössten Beifalls und wiederholten Zuspruchs zu erfreuen. Hierauf folgten: La Serva amorosa (Das liebreiche Dienstmädchen). La Moglie saggia (Das verständige Weib). Le Donne gelose (Die eifersüchtigen Frauen). I Mercanti (Die Kaufleute). Alle vier Komödien von entschiedenem Erfolge. Während eines Aufenthaltes in Bologna, wo er den ausgezeichneten Declamator, Heldenspieler und Komödiendichter — als letztern werden auch wir ihn kennen lernen — den Marchese d' Albergati Capacelli, Senator in Bologna, aufsuchte, bei dem er eine ehrenvolle Aufnahme fand, schrieb unser unerschöpflicher Komödienzauberer das Lustspiel: I Pontigli domestici (Die häuslichen Wirren), die das Jahr 1752 eröffneten. Stoff und Veranlassung zu dem Stücke gaben die in verschiedenen Familien vom Dichter beobachteten Beziehungen des Hausgesindes zur Herrschaft, die ihre Anhänglichkeit an ihre Domestiken zu deren Narren macht. Das Publicum fand die Nutzanwendung sehr erspriesslich und zeichnete das Stück und die Moral durch lebhafte Zustimmung aus, die ein so eifriger Familienrath und treuer Hausfreund als Localsittendichter wohl verdient. Den hierauf gefolgten Poeta fanatico (Der fanatische Dichter) erklärt Goldoni für eines seiner schwächsten Stücke, das weit unter Piron's Métromanie stehe.

Goldoni tritt aus der Geschäftsverbindung mit Medebac Ende 1752, und geht ein ähnliches Verhältniss mit dem Eigenthümer des Theaters S. Luca ein, Sr. Excellenz Vendramini, einem Venezianischen Nobile. Vor seinem Abschied von Medebac schreibt Goldoni für diesen noch die Komödie, La Locandiera (Die Gastwirthin), eines seiner besten und von dem glänzendsten Erfolg begleiteten Lustspiele, das auch uns nicht entgehen soll. Ferner: L' Amante militare, eine Frucht der Erfahrungen, die der Verfasser während der Kriegsjahre 1732 und 1740 gemacht. Die Komödie schlug ein, und vermehrte die ansehnliche Liste von Goldoni's gelungenen Stücken. Das letzte Lustspiel, das er für Medebac schrieb, war: Le Donne curiose (Die neu-

gierigen Frauen), drei Commedien ungerechnet, welche er dem Medebac noch vor der Trennung einhändigte.

Die beiden ersten Komödien, womit Goldoni dem Theater S. Luca seinen Einstand entrichtete: L' Avaro geloso (Der eifersüchtige Geizhals), und La Vedova infatuata, auch 'La Donna di testa debole' betitelt (Das von sich eingenommene Weib) schlugen fehl. Er stellt das Misslingen auf Rechnung der grössern Dimensionen des S. Luca Theaters, der Neuheit seiner Reform für diese Truppe u. dgl. m. Es lag aber wohl auch an den Stücken, die zu seinen schwächern gehören. Desto durchgreifender war der Erfolg von La Sposa Persiana (Die persische Braut), ein an Handlung reiches Spektakelstück, worauf das Theater mehr Anspruch hat, als die Literatur. Aehnliches gilt von den zwei stoffverwandten Stücken: Ircana in Julfa (Hircana in Julfa) und Ircana in Ispahan. Sämmtlich Roman-Dramen, wozu es dem Verfasser eben so sehr an Beruf, wie an ethnographischen Kenntnissen, Völker- und Sittenkunde, fehlte, trotz Salmon's Geschichte der modernen Völker, die Goldoni zu dem Zwecke durchgeblättert hatte. Die Komödie La Camariera brillante (Das geistreiche Kammermädchen, 1753) hatte nur einen geringen Erfolg. Einen desto grössern Il Filosofo Inglese (Der englische Philosoph), durch Addison's bekannte Zeitschrift, The Spectator, die in italienischer Uebersetzung auf jedem Toilettentische lag, angeregt. In der schlagfertigen Geschicklichkeit für Gelegenheitskomödien möchten wenige Komiker so berufsverwandt scheinen wie Goldoni und unser Kotzebue. In dieser Eigenschaft sind sie Dioskuren; mit der Maassgabe jedoch, dass, bei der Gemeinsamkeit in leichtfertiger Anregung zur Production, der Venezianer, in Absicht auf Lauterkeit, Tendenz und Gesinnung, der reinere, sittlichere, jedenfalls, den Bestrebungen und Zwecken nach, der ehrlichere Bühnendichter war.

Den genannten Stücken gesellt sich durch günstigen Erfolg Die zärtliche Mutter (La madre amorosa) hinzu. Den Schluss der Saison macht die Volkskomödie in Versen: Le Massere (Die Köchinnen) im Venetianischen Dialekt. Die Köchinnen benutzen ihren freien Carnevalstag zum Verlästern der Haushalte und Hausfrauen, wobei sie eine scharfe Kritik schlechter Wirthschaften üben.

Zur Abwechslung und Erholung besteht der unermüdliche

Komiker eine Krankheit in Modena, und geht von dort nach Mailand, um daselbst seine Nervenzufälle (Vapeurs) abzumachen. Während der Reconvalescenz in Modena und den Pausen der Nervenzufälle in Mailand sprudeln aber neue Theaterstücke für das Jahr 1754 empor, darunter einige seiner frischesten und komischsten: Die Landpartie (La Villeggiatura). Das starke Weib (La Donna forte). Die Stärke ist selbstverständlich eine moralische, und erreicht ihren Gipfel in einem Sturz vom Balkon herab, den das starke Weib ausführt, um ihre Tugend zu retten. Für den nächsten Carneval bereitet unser unversieglicher Komödienborn das Lustspiel Il Vecchio bizzarro vor; „bizzarro" in dem Sinne, den das Wort auch im Spanischen hat: schmuck, nett und fein: „Der liebenswürdige Alte." Um so unliebenswürdiger war das Publicum. Es war bizzarro in des Wortes französischer Bedeutung und hatte die Bizarrerie, den liebenswürdigen Alten auszupfeifen. Der Dichter verschwindet aus dem Theater, eilt auf den Maskenball und geniesst dort unter dem Schutze seiner Larve eine Nachrichterkritik, die ihm unter der Maske die Haut langsam abschält, „Goldoni ist fertig", quiekt der Eine, „Goldoni hat seinen Sack ausgeleert", schrillt ein Anderer. „Ich erkannte die Stimme einer Maske, die durch die Nase sprach und ganz laut schniefelte: „Die Mappe ist ausgekramt." Ich eile nach Hause, ich sinne die Nacht durch, wie ich mich an dem Schniefler räche, und begann mit dem Sonnenaufgang eine Komödie in fünf Acten und in Versen, die den Titel führt: Il Festino, Der Bürgerball. Ich schicke Act für Act dem Abschreiber zu. Die Schauspieler lernen ihre Rollen nach Maassgabe, als sie ihnen der Abschreiber liefert. Vierzehn Tage darauf ist das Stück angezeigt und am funfzehnten wird es gespielt. Jener Spruch: Facit indignatio versus, findet hier seine Bestätigung. Das Stück dreht sich um das Cicisbeat. Ein Ehemann zwingt seine Frau, seiner Cicisbéin einen Ball zu geben. In einem an den Tanzsaal stossenden Nebenzimmer befindet sich eine Gesellschaft ermüdeter Tänzer. Das Gespräch wird auf den „Vecchio bizzarro" gebracht. Alle lächerlichen Bemerkungen, die ich auf der Redoute vernommen, werden wiederholt. Es wird pro und contra gestritten, und die Vertheidigung des Stückes wurde von dem lauten Beifall des Publicums gut geheissen. Man sah nun, dass Goldoni noch nicht

zu Rande, dass sein Sack noch nicht ausgeleert, und seine Mappe noch nicht erschöpft war. „Merkt euch, ihr meine Berufsgenossen: Es giebt kein anderes Mittel sich an dem Publicum zu rächen, als es zwingen, uns Beifall zu klatschen.“

Aus Kapitel vierundzwanzig des zweiten Bandes erfahren wir von einer neuen, vom Buchhändler Pitteri in Venedig veranstalteten Ausgabe der Werke Goldoni's unter dem Titel: Nuovo Teatro del Sign. Goldoni. Von einem Abstecher unseres Freundes nach Bologna. Von Vorwürfen, die ihm wegen seiner auf Abschaffung der vier Charaktermasken des italienischen Theaters abzielenden Bühnenreform die Bologneser machten, die am eifrigsten an diesen Masken festhielten. Bei dieser Gelegenheit giebt der Reformator seine Ansicht über den Ursprung der vier Theatermasken zum Besten. Ihm zufolge steckten diese bereits in den Komödien des Plautus und Terentius, in welchen die vier Typen stehend wiederkehren: Dupirte Väter, ausschweifende Söhne, verliebte Mädchen, spitzbübische Diener, und feile Zofen. Die alten Stegreifspieler hätten sich dann — belehrt uns der treffliche Reformator weiter — nach denjenigen Provinzen Italiens umgesehen, wo je eine der vier genannten stehenden Figuren heimisch und bodenwüchsig, so zu sagen Landesproduct war und woher dieselbe am ächtesten zu beziehen; und fanden denn die genarrten Väter in Venedig und Bologna zu Hause, die spitzbübischen Diener als heimische Gewächse in Bergamo, die liederlichen Söhne, verliebten Mädchen und kupplerischen Zofen naturwüchsig in den römischen Staaten und in Toscana. Aus diesen vier Landschaften hätte sich nun die alte italienische Commedia dell' arte die bezügliche Charaktermaske für ihre vier stehenden Spielfiguren verschrieben. Zur Begründung seiner Ursprungstheorie beruft sich der Reformer und Entlarver der italienischen Maskenkomödie auf ein wohl erhaltenes, in Schweinsleder gebundenes und in seinem Besitze befindliches Manuscript aus dem 15. Jahrh. [1]), „welches 104 Entwürfe (Soggette, Canevas) italienischer Stücke enthalte, und worin als die ständigen Hauptträger der Komik: Pantalon, Kaufmann aus Venedig; der Dottore, Rechtsge-

1) J'ai un manuscrit du quinzième siècle très-bien conservé, et relié en parchemin.



lehrter aus Bologna; Brighella und Arlechino, Bergamaskische Hausdiener (i due Zanni) immer wiederkehren, wovon ersterer als der verschlagene und gewandte, letzterer, der Arlechino, als der täppische sich kundgiebt. Rücksichtlich der Theaterrolle, stellten Pantalon und Dottore, von den Italienern die beiden „Alten" (i due vecchj) genannt, die Väter dar; die beiden andern aber Mantelrollen (parti a mantello). Verschiedene Brighella-Spieler nannten sich bald Finocchio, bald Ficchetto, bald Scapino, blieben aber immer, ihren Charakter nach, der Brighella, so wie die Traccagnini, Truffaldini, Gradelini, Mezetini, nur verschiedene Namen für Arlechino waren." Die einzige Stelle in Goldoni's dreibändigen Memoiren, wo er sich mit belehrenden Notizen über einen theatergeschichtlichen Gegenstand auslässt, liefert einen sprechenden Beleg für seine dilettantische Unkenntniss in Bezug auf theatralische Studien seines Faches. Von den Komödien des Plautus und Terentius nimmt er, behufs Erklärung der vier Masken, seinen Ausgangspunkt, ohne sich zu fragen, woher denn diese ihre vier Lustspielfiguren nahmen. Von einer Tarentinischen, einer Oscischen Komödie scheint der Abschaffer der Masken nie etwas gehört zu haben; noch weniger davon, dass diese Masken zum guten Theil schon in der altitalischen Komödie zu Hause waren. Wenn im Gegensatze zur sikulisch-italischen Epicharmos-Komödie der Götterparodien, und der altattischen Staatskomödie, die neuattische Menanderkomödie das bürgerliche Familienlustspiel einführte: waren damit nicht schon die Personen als Repräsentanten der Mitglieder, die von einem bürgerlichen Hauswesen unzertrennlich sind, nothwendig gegeben: Hausvater, Sohn, Tochter, Knecht, Magd? Und der Charakter jeder dieser Familientypen war er nicht, je nach der obwaltenden Zeitsitte, ebenfalls festgestellt? In dem Charakter jener Komödie liegt es begründet, dass die Väter ewig die Narren schelmischer, mit liederlichen Söhnen unter Einer Decke spielenden Diener bleiben. Solche Väter wachsen unter der Constellation ähnlicher Familiensitten in allen Himmelsstrichen, und brauchten nicht erst aus Venedig verschrieben zu werden. Was die stehenden Maskencostüme und Dialekte der italienischen Stegreifkomödie anbelangt, so möchten die wandernden Spieler derselben immerhin die jenen Grundtypen des Familienwesens am

meisten entsprechenden Repräsentanten aus den vier Hauptlandschaften Italiens, wo der bezügliche Charakter am ausgeprägtesten erschien, sich erkoren, und heimisches Costüm und Mundart, als stehende Maske, beibehalten haben, in der Absicht vorzugsweise, um für jede der bezeichneten Landschaften, wo die Theaterspiele von jeher am beliebtesten waren, eine Heimathsfigur, einen ständigen Vertreter gleichsam solcher Landschaft, dem betreffenden Publicum immer wieder vorzuführen und ihrer wandernden und unstäten Bühne allenthalben ein heimisches Localinteresse und bleibende vaterländische Sympathien zu sichern. Die Venezianer wollten den Pantalon, die Bologneser den Dottore, die Bergamasken den Brighella und das in der Commedia dell' arte vereinigte Italien den buntscheckigen Gesellen, den Arlechino, nicht missen. In Aufhebung der Charaktermaskenkomödie mochte das italienische Theaterpublicum instinctiv eine Zerreissung des zunächst in der Stegreifkomödie symbolisch geknüpften Bandes der Nationaleinheit empfinden, und in dem Zerreisser oder Auflöser desselben einen Bundesgenossen der damaligen politischen Zerstückler Italiens ahnen und scheuen. Die freie Improvisation und das Zusammenwirken von landschaftlichen, in Costümen und Dialekten sich darstellenden Eigenthümlichkeiten und Particularismen zu einer dramatisch einheitlichen Handlung, sollten diese zwei wesentlichen Eigenschaften der italienischen Stegreifkomödie dieselbe nicht als ein providentiell dramatisches Symbol der Freiheit und Einheit Italiens, in Gestalt eines vorläufigen Maskenspiels der Theaterwelt dürfen erscheinen lassen, bis diese Freiheit und Einheit sich in Wirklichkeit auf dem grossen Welttheater vollzogen? Mit dieser Vollziehung wird erst die von Goldoni, bei aller Behutsamkeit und Allmäligkeit, voreilige Abschaffung der Maskenkomödie vollbracht, und wird zugleich der zujauchzende Enthusiasmus erklärt, womit die von Carlo Gozzi bewirkte Wiederherstellung dieser Komödie, in einer symbolischbuntern Form und mit phantastisch-märchenhaftem Inhalt, vom italienischen Theaterpublicum begrüsst und gefeiert worden; und wie Goldoni's französisch-verständige Familien- und Charakterkomödie von Gozzi's Märchenmaskenspielen doch wieder verdrängt werden konnte.

Um die Bologneser zu versöhnen, schrieb Goldoni die Komödie

„Terenzio“, in fünf Acten und in Martellianischen Versen, eine der martellianisch langweiligsten Komödien, welche Dichter zu ihren Helden wählen. Bei dieser Versöhnungskomödie müssen sich nicht blos die berühmten Bologneser Doctoren, sondern auch die noch berühmteren Bologneser Hunde wie die Möpse gelangweilt haben. Trotzdem kehrt der Verfasser, zufrieden mit solchem Erfolge[1]), nach Venedig zurück, spielt in einem Landhaus bei Padua eine Liebhaberrolle auf dem Privattheater eines Venetianischen Nobile in einer von ihm entworfenen Stegreifkomödie, und wird ausgelacht. Drei Villeggiaturen-Komödien: „Le Smanie della Villeggiatura“ (Die Wuth nach dem Landaufenthalt); „Le Avventure della Campagna“ (Die Abenteuer auf dem Lande), und „Il Ritorno della Campagna“ (Die Rückkehr vom Lande), jede in drei Acten und in Prosa, gehören zu den goldenen Früchten, die Goldoni aus seinem schwellenden Füllhorn geschüttet. Eine nähere Beleuchtung der besten unter den dreien, der „Smanie“, wird unsere Leser für die vorenthaltene Bekanntschaft der beiden Schwestern schadlos halten müssen.

„Die Peruvianerin“ (La Peruviana), Komödie in fünf Acten und in Versen, dichtete Goldoni, als Einer der in dem Birchpfeifer-Sattel gerecht war, hundert Jahre bevor diesen die Bereiterin von Romanen eingenommen, um mit ihm zu verwachsen, — nach dem gleichnamigen Romane, „La Péruvienne“, von Mad. de Graffigny. Das Romanstück machte, dank dem Sattel, Glück. Noch grösseres „Un curioso accidente“ (Das seltsame Abenteuer); ein noch grösseres „La Donna di Maneggio“, Die Dame von Gewicht. Das grösste Glück aber unter diesen sämmtlich für das Jahr 1755 geschriebenen Stücken machte die Komödie: L'Impresario di Smirne (Der Operndirector von Smirne), worin der Dichter eine scharfe und ausführliche Kritik gegen die Schauspieler, Schauspielerinnen und Theaterdirectoren übt, ein unsterbliches Thema, das zu den alten Geschichten gehört, die ewig neu bleiben. Wie gewöhnlich krönte unser Komödiendichter auch den Schluss des Jahres 1755 mit einer Volkskomödie im Venezianischen Dialekt: Le Donne de casa soa (Die guten Hauswirthinnen). „Sie hatte den grössten Erfolg, wurde vor-

1) Content du succès de mon Terence.

züglich aufgenommen, viel beklatscht, und machte den glücklichsten und glänzendsten Beschluss."[1])

Im März 1756 lässt der Herzog Infant Don Philipp unsern Goldoni nach Parma kommen, um ihm drei komische Operntexte zu schreiben. Er kommt, sieht und schreibt im Umsehen seine drei komischen Opern — darin ist er komisch — La buona Figliuola (Die gute Tochter), Il Festino (Der Bürgerball), I Viaggiacoli ridicoli (Die lächerlichen Reisenden). Die erste componirte Piccini, die zweite Ferradini, die dritte Mazzoni. Dann klappt er seine Zaubermappe wieder zu, und öffnet sie erst, als patentirter parmasenischer Hofdichter und „wirklicher Hofdiener"[2]) seiner königlichen Hoheit heimgekehrt, in Venedig wieder, um Il Padre per amore (Der Vater aus Anhänglichkeit) als Jahrmarkt seinem lieben Venezianischen Publicum zu überreichen, Commedia in fünf Acten und in Versen, nach der „Cénie", einer bekannten französischen Komödie von Mad. de Graffigny, und setzt auf selbige gleich die Komödie: La Guerra (Der Krieg), in drei Acten und in Prosa, und auf diese: Il Medico Ollandese (Der Holländische Arzt). Als Gegenkritik auf den Vorwurf, wider die Reinheit der Toscanischen Sprache in seinen Stücken zu verstossen, schreibt er die Komödie Il Tasso, der gleichfalls mit dem Sieb der Crusca gereutert worden. Um Tasso's willen, des wirklichen sowohl, wie des erdichteten von Goethe, werden wir einen Tasso als Helden einer Goldonischen Komödie in Martellianischen Versen an uns nicht unbeachtet dürfen vorübergehen lassen, zumal der Erfolg ein so allgemeiner und dauernder war, dass die Komödie Tasso „von der öffentlichen Stimme eine Stelle in erster Linie, ich will nicht sagen der besten, aber der gelungensten meiner Stücke, angewiesen erhielt."[3])

Das Jahr 1756 tritt mit vier neuen Komödien in die Schranken: L' Egoista (Der Egoist), in fünf Acten und in Versen.

---

1) Elle a beaucoup réussi, elle a été bien fêtée, bien applaudie et elle a fait la clôture la plus heureuse et la plus brillante. — 2) Avec des lettres patentes de Poëte et serviteur actuel de son Altesse Royale. — 3) Cette pièce eut un succés si général et si constant, qu'elle fut placée par la voix publique dans le rang, je ne dirai pas des meilleures mais des plus heureuses de mes productions. II. p. 269.



Fünf Acte gehen mit Versen so geboten Hand in Hand, wie drei Acte mit Prosa. Das Stück hatte nur einen mässigen Erfolg und wurde in die zweite Klasse seiner Komödien versetzt. Einige Tage später erschien La bella Selvaggia (Die schöne Wilde), eine Roman-Komödie mit einem gewaltigen Kometenschweif von Erfolg. Das Stück spielt auf Guiana in Südamerika. „Ich hatte — bemerkt der Verfasser — komische Wirkungen selbst noch am Ufer des Amazonenstroms gefunden.“ Zu Ende des Herbstes liess er wieder ein in freien Versen geschriebenes Volksstück Il Campiello (Der Kreuzweg) spielen. Derartige Stücke, erklärt der Verfasser, nannten die Römer Tabernariae. „Wir könnten sie einfach Volksstücke oder Fischmarktstücke nennen.“[1])

„Auf ein heiteres Stück liess ich ein moralisches folgen, unter dem Titel: La buona Famiglia (Die gute Familie). Von allen meinen Komödien ist diese die vielleicht nützlichste für die Gesellschaft.“ Doch machte sie kein besonderes Glück auf der Bühne, und der Verfasser mag daher auch keinen Inhaltsauszug geben, aus Scheu, man könnte sie für eine Kapuzinerpredigt halten.[2]) Worin ihm „die Gesellschaft“ nur Recht geben kann, und auch wir, der Gesellschaft zu Liebe.

Die persönliche Bekanntschaft der Madame du Boccage, dieser Pariser Sappho, die im Jahre 1757 Italien mit ihrem Besuche beehrte, begeisterte unsern damals grade 50jährigen Komiker zu einer Tragikomödie La Dalmatina (Die Dalmatierin), nach dem Vorbilde der Tragédie „Les Amazones“ von Madame du Boccage. Nur glaubte der Venezianer statt der einbrüstigen Heldinnen von Thermodon, aus Rücksicht auf sein Publicum, eine sympathischere Heldin mit zwei Brüsten aus der Nachbarlandschaft Dalmatien wählen zu dürfen.[3]) „Die Venetier halten grosse Stücke auf die Dalmatier[4]), und noch grössere auf die Dalmatierinnen, von denen es jede, in Betracht ihrer vollen Weiblichkeit, mit zwei Amazonen aufnimmt. Der Eindruck, den die „Dalmatierin“ auf ihre zahlreich im Theater vertretenen Landesgenossen

1) Que nous dirions Populaires ou Poissardes. — 2) De crainte qu'on ne dise que c'est une Capucinade. — 3) Et je pris une femme courageuse et sensible de la Dalmatie. — 4) Les Venitiens font le plus grand cas des Dalmates.

hervorbrachte, war daher auch ein bewältigender. „Die bei der Vorstellung anwesenden Dalmatier waren so zufrieden mit mir, dass sie mich mit Lobeserhebungen und Geschenken überschütteten.“ Von der Dankesäusserung der schönen Dalmatierinnen, die zugegen waren, schweigt der bescheidene Tragikomiker. Das Mindeste, was er verdiente, war, dass sie ihn, eine nach der andern, an ihren nicht amazonischen Busen drückten. „Nach einem hochkomischen Stück, das grosses Vergnügen gewährte, gab ich ein Venetianisches, welches, weit entfernt, das Theater zu erkalten, es derart erwärmte, dass es allein unser Schauspiel während der letzten Zeit des Herbstes füllte: I Rusteghi (Die groben Bauern), in drei Acten und in Prosa.“

Der nächste Komödiencyklus besteht aus der: Il Ricco insidiato (Der belagerte Reiche), in drei Acten. Ausserordentlich goutirt, und durch Beifall ausgezeichnet. La Vedova spirituosa (Die geistreiche Wittwe), in fünf Acten und in Versen, nach einer von Marmontel's moralischen Erzählungen. Die Komödie hatte sich eines sehr glänzenden und anhaltenden Erfolges zu erfreuen, dessen sich das nächste Stück, „La Donna di Governo“ (Die Haushälterin), nicht rühmen konnte. Dagegen war die Aufnahme der Volkskomödie in venezianischer Mundart: I Morbinosi[1]) (Die Heitern), um so günstiger.

Auf eine briefliche Einladung aus Rom begiebt sich unser Verfasser nach der ewigen Stadt, — ewig, wie Dante's „ewige Stadt“ des Dite[2]), um daselbst die Aufführung einiger seiner Komödien auf dem Theater Capranica zu leiten. Von dem Cardinal-Neffen wird er dem Papste Clemens XIII. vorgestellt. Er vergisst dem Papste den Pantoffel zu küssen, besinnt sich, kniet hin und holt das Versäumte nach. Der Papst überhäuft ihn mit Segnungen. Er entfernt sich, beschämt ob seiner Zerstreutheit (de ma bêtise), und erbaut von des Papstes Nachsicht

1) „Morbin“ bedeutet im venezianischen Dialekt, „Kurzweil.“ — 2) Ed in eterno duro, „und ewig daur' auch ich.“ Gleichwohl ist diese ewige Stadt bevölkert mit dem „Volke der Verlorenen“ (la perduta gente); von „Jammervollen, für die das Heil des wahren Lichtes schwand.“ Was das für ein Licht, giebt der Text genauer an: „Ch' hanno perduto il ben dello Intelletto.“ Inf. c. III.



Wie jenem marmornen Heiligen die brünstigen Küsse der Andächtigen den halben Fuss, so haben die vielen Pantoffelküsse dem Papst den Pantoffel weggeküsst, das Symbol der weltlichen Macht, unter dem er so lange Fürsten und Völker hielt. Im Augenblick versucht ein kaiserlicher Pantoffelheld ihm den seinigen unter den Fuss zu geben.

Bei der Probe der ersten Wiederholung im Theater Tordinona von Goldoni's „Donna spirituosa" überkommt ihn gleich ein ahnungsvoller Schreck wegen des Erfolges. Die Eröffnungsscene sprechen zwei von einem Perrückenmacher-Lehrling und einem Tischlerjungen gespielte Frauen. „Himmel, welche Declamation! Welche Bewegungen!" Seine Verfasserseele hatte nur zu richtig den Sturm vorausgewittert. „Das Parterre in Rom ist fürchterlich: die Abbé's entscheiden über das Wohl und Wehe eines Stückes in nachdrücklicher und lärmender Weise. Theaterwache, Polizei giebt es nicht. Pfeifen, Geschrei, Gelächter, Schmähungen erschallten von allen Seiten." Das geistreiche Weib wurde von den römischen Abbé's schlimmer zugerichtet, als das Weib von Gibea.

Auf dem Theater Capranica erhob sich unser Held vom Fiasco auf dem Teatro Tordinona in seiner ganzen Grösse. Pamela maritata (Die verheirathete Pamela), eine Fortsetzung seiner Komödie Pamela[1]), die auch in Rom mit grossem Beifall gespielt worden war, stellte den Ruhm des bei der Vorstellung nicht zugegen gewesenen Dichters in seinem vollen Glanze wieder her, wiewohl die verheirathete Pamela den Abbé's nicht in dem Grade gefiel, wie die unvermählte. „Das wunderte mich nicht", schreibt der Selbstbiograph; in der zweiten (der maritata) überwog das Studium und die Feinheit; in der ersten, das Interesse und das Spiel. Diese war für das Theater, jene mehr fürs Cabinet (für das stille Lesevergnügen) gearbeitet. Die Abbé's, als Kenner, hielten es mit dem bessern Drama und Theaterstück, liessen sich aber trotzdem auch die maritata gefallen. Heutzutage würden sie wahrscheinlich beide Pamela's dem Cabinet de Lecture zuweisen für sentimentale Nähmädchen und Perrückenlehrlinge. Den Aufenthalt in Rom beschliesst Goldoni mit einer

---

1) S. oben S. 445.

Schilderung des Römischen Carnevals, die sich zu der von Goethe verhält, wie die Ueberschrift eines meisterhaft geschriebenen Kapitels zu diesem selbst. Mit der Schilderung einer Fusswaschung im Vatican, die auf eine blosse trockene Erwähnung derselben hinausläuft; mit einer Schilderung des Miserere in der Sixtinischen Kapelle, welches so unbeschreiblich auf die Schilderung wirkte, dass sie vor Bewunderung verstummt; mit einer Schilderung der erleuchteten Peterskuppel am Vorabende des Festes St. Peter und Paul, welche dem Leser ein Licht über die Erleuchtung aufsteckt, das einem eben ausgeblasenen Moccolo aufs Haar gleicht; mit einer Schilderung von Goldoni's Abschiedsbesuch beim Papste, endlich, welche die Ueberschrift des Kapitels 39 Band II in Aussicht stellt, die aber das Kapitel aus Zerstreutheit so gänzlich vergisst, wie sein Verfasser den Pantoffelkuss bei seinem ersten dem Papste abgestatteten Ankunftsbesuche. Goldoni war eine so entschiedene Komödien-Specialität, dass sich sein Genie keiner andern Darstellungsform anbequemen konnte. Musste er doch sogar seine Memoiren, um sie geniessbar zu machen mit dem Hachéfüllsel der Inhaltsauszüge seiner Komödien stopfen, das Gibbon schmackhafter fand, als diese selbst; aus Dankbarkeit zweifelsohne, weil die Auszüge ihn der Mühe überhoben, die Komödien zu lesen — und war doch ein Staatengeschichtschreiber und kein Literarhistoriker!

Während Goldoni's Anwesenheit in Rom wurden folgende neue Komödien von ihm in Venedig aufgeführt: La Sposa sagace (Die scharfsinnige — eigentlich gewandte — Braut) in fünf Acten, folglich auch in Versen. Ein munteres, unterhaltliches Lustspiel, dem ein „brillanter" Erfolg zu Theil ward. Lo Spirito di Contradizione (Der Widerspruchsgeist) folgte ihr gleich auf dem Fusse, ebenfalls in fünf Acten und in Versen. Der Widerspruchsgeist fand keinen Widerspruch beim Publicum. Nur der Verfasser erhebt Widerspruch gegen die Voraussetzung, er könne Dufreny's gleichnamiges einactiges Lustspiel: 'L' Esprit de Contradiction' benutzt haben, das er mehrere Jahre später in Paris zuerst spielen sah. Mit der Commedia: La Donna sola, in fünf Acten etc., welche als dritte an die Reihe kam, versetzte er einen kleinen satirischen Stich der beliebten und trefflichen Schauspielerin, Madonna Bresciani, welche die sonderbare Eigen-

schaft hatte, keinen Beifall vertragen zu können, keinen nämlich, der einer andern Schauspielerin gespendet wurde. Der Titel La Donna sola, „Sie allein!“ spielt schon darauf an. Die Bresciani merkte die Absicht, hatte aber so viel Geist, um nicht verstimmt zu werden. Sie spielte die Titelrolle mit der besten Laune, und errang dem Stücke doppelte Beifallsspenden; als Abfindung nebenbei für die nächste Komödie: La buona Madre (Die gute Mutter), die nicht einschlug. Le Morbinose (Die lustigen Weiber), ein Seitenstück zu den Morbinosi, „Die lustigen Gesellen“[1]), schliesst die Reihe der während Goldoni's Abwesenheit gespielten Komödien. Wie fast alle seine Stücke im Volksdialekt, gefiel auch diese ungemein, besonders den Frauen, denen der Komiker in dieser Komödie lebhaft den Hof machte. „Denn — so schliesst er sein Kapitel — um dem Publicum zu gefallen, muss man damit beginnen, dass man den Frauen schmeichelt.“[2])

Aus Rom kommt er in Venedig an mit leerem Reiseschreibsack. Ein grösseres Wunder bei Goldoni, als bei andern Reisenden, welche die Curie besuchen, und mit leeren Säcken wiederkehren. Bald aber schüttelt der Magier, wie jener Taschenspieler aus seinem vor den Augen des Publicums umgedrehten Sack junge Meerschweinchen, aus dem seinigen eine ganze Hecke voll neuer Komödien aus: Gl' Innamorati (Die Verliebten), ein liebewüthiges Liebespaar, das in seinem Liebesparoxysmus Schnupftücher zerreisst, Spiegel zerschlägt, sich bis aufs Messer liebt, um sich vor Liebe aufzufressen. „In Frankreich, meint unser Verfasser, wäre ein solches Sujet „insupportable“, in Deutschland fügen wir hinzu: „unausstehlich;“ in Italien aber, wo die Liebesraserei solche Anfälle von Kettentollheit hat, verdaut man auch solche Liebeskomödien ohne Beschwerden. „Kannte ich doch“, versichert Goldoni, „die Originale zu meiner Komödie. Sah ich doch in Rom diese Komödie in natura aufführen von Liebenden, deren Freund und Vertrauter ich war, und von deren lächerlichen Liebesrasereien ich Augenzeuge war.“ Macht man aber gleich aus einer Liebe, die ins Narrenhaus gehört, eine Komödie? Leider muss man bei einer so abnormen Fruchtbarkeit die Fehl- und Missge-

1) S. oben S. 458. — 2) Car pour plaire au public il faut commencer par flatter les Dames.“

burten mit in den Kauf nehmen. Die Venezianische Komödie: La Casa nova (Das neue Haus), die der liebeswüthigen nachfolgte, machte Furore. Es ist eine Handwerkerkomödie, worin ein Onkel Christoforo vorkommt, der Embryo zu Goldoni's berühmtester, in Paris und in französischer Sprache geschriebener Komödie: „Le Bourru bienfaisant", Der wohlthätige Murrkopf, welche das Hauptinteresse, um nicht zu sagen, das einzige Interesse des dritten Bandes von Goldoni's Memoires bildet, den wir daher auch auf diesen für uns einzigen interessanten Punkt zusammendrängen werden.

La Donna stravagante (Das grillenhafte Weib) eröffnet den Carneval des Jahres 1760. Um mit der Vorführung eines solchen Frauencharakters seine schönen Landsmänninnen nicht vor den Kopf zu stossen, musste der Verfasser das Sujet für reinerfunden, und die Namensträgerin des Stückes für eine Ausgeburt seiner Phantasie erklären. Das Stück gefiel, aber nicht in dem Grade als es hätte gefallen können, wenn Madonna Bresciani, welche die crapriciöse Frau darstellte, nicht den Verdacht gefasst hätte, dass sie sich selber spielen solle. Ihre üble Laune beeinträchtigte die Wirkung, und hatte gerade die Folge, dass sie, ohne alle Absicht von Seiten des Dichters, sich doch selber spielte. Mit dem Venezianischen Volksstück: „Le Baruffe Chiozzote" (Die Streitigkeiten des Volkes von Chiozza), besänftigte Goldoni wieder den Unmuth der Madonna Bresciani, die mit der ergötzlichsten Meisterschaft ein Fischerweib in dieser volksthümlichen Komödie von wunderbarer Wirkung spielte. Die Baruffe der Bevölkerung von Chiozza entzückten die Venezianer mehr, als die in letzter Zeit von der österreichischen und italienischen Flotte bei Costuzza abgewickelten Baruffe, die zum Glück die Schlacht von Sadowa zu so günstigem Austrag brachte, dass sich die Venezianer schliesslich doch auch an diesen Baruffe von Costuzza erfreuen konnten, wie ihre Väter an dem Meisterspiele der Madonna Bresciani.

Epoche in Goldoni's Leben macht, nicht ein aus Ferney datirter und von Poinsinet gezeichneter Brief an Goldoni, worin der französische Faselhans und Schöngeist sich dem berühmten Venezianischen Lustspieldichter als Uebersetzer von dessen Komödien aufdrängte; sondern ein Brief von ganz anderer Wichtigkeit für

unsern Memoiren-Helden: ein Schreiben, das mit den Depeschen aus Paris an den französischen Gesandten in Venedig eintraf, und das ihm dieser bei einem, von Goldoni, wegen Poinsinet, eben abgestatteten Besuch überreichte. Der Brief war von Zanuzzi, erstem Liebhaber der italienischen Komödie in Paris. Er hatte die Aufführung von Goldoni's: „Il Figlio d' Arlechino perduto"[1]), im Theater der italienischen Gesellschaft zu Paris veranlasst und damit Glück gemacht. Infolge dessen erhielt Zanuzzi von den Oberaufsehern der königlichen Schauspiele den Auftrag, dem Goldoni eine Anstellung als Theaterdichter bei der italienischen Gesellschaft in Paris mit einem anständigen Gehalt auf zwei Jahre anzubieten. So lockend die Vorschläge waren, so hätte Goldoni doch vorgezogen im Vaterlande zu bleiben, wenn es ihm gelungen wäre, irgend ein Staatsamt, wozu ihn seine Eigenschaft als Advocat befähigte und berechtigte, von der Republik zu erlangen. Da aber seine dessfalsigen Bemühungen fruchtlos blieben, entschloss er sich auf die Pariser Anträge einzugehen.[2]) Doch schrieb er vor seiner auf April 1761 angesetzten Abreise nach Paris noch einige Abschiedskomödien für Venedig: Todero Brontolon (Theodor der Brummbär) ein venetianisches Localstück. Es sprach so an, dass es bis zum Schlusse des Jahres 1760 vorhielt. Die Komödie La Scozzese (Die Schottländerin), wozu Goldoni die Anregung von Voltaire's 1750 erschienener Komödie[3]), „L'Ecossaise", empfangen hatte, sollte den Carneval von 1761 eröffnen. Die Schottländerin wurde ein Lieblingsstück der Venetianer. Den Schluss dieses Jahres machte die eigentliche Abschiedskomödie Goldoni's: Una delle ultime sere di Carnovale" (Ein letzter Carnevalsabend), ein allego-

---

1) S. oben S. 432. — 2) Einen mitbestimmenden Beweggrund zur Annahme der Pariser Einladung verschweigt Goldoni: seine literarische Fehde mit C. Gozzi, welche seinen Theaterstern schon damals zu verdunkeln drohte. Ueber diese Fehde werden uns Gozzi's Memoiren nähere und interessante Aufschlüsse geben. Goldoni's Ruf nach Paris fällt mit Gozzi's „Le tre aurancie", Die drei Pomeranzen, eine Satire auf Goldoni und Chiari (dargest. Jan. 1761) zusammen. — 3) In der Vorrede nannte der wunderliche Versteckspieler M. Hume, Pasteur del Eglise d'Edembourg, als Verfasser. Hier haben wir also die Quelle zu Goldoni's Scozzese, von welcher Chiari sprach; s. oben S. 398.

risches Lebewohl für Venedig, das ein lautes tausendfaches Echo in dem überfüllten Saale fand. „Glückliche Reise", „Wiederkommen", schallte das Echo aus allen Winkeln und Ecken. Von „Hierbleiben" wusste das damalige Theaterecho noch nichts.

Das vorletzte Kapitel des zweiten Bandes erwähnt noch einiger Theaterstücke, die der Autor für den schon genannten und weiterhin noch näher zu beachtenden Marchese Albergati Capacelli, Senator zu Bologna, und namhaften Komödiendichter, verfertigt hatte: Il Cavaliere di Spirito (Der geistreiche Cavalier), in Versen, folglich in fünf Acten. La Donna bizzara (Die Frau von Geist). L' Apatista (Der Apathische), der Titel ist das Stück in der Nuss. Goldoni fordert den besten Schauspieler auf, den Charakter mit so viel Verständniss und Wahrheit zu spielen, wie ihn der Marchese Albergati darstellte. L' Hosteria della Posta (Das Post-Wirthshaus), Komödie in einem Act und in Prosa, von sehr komischer Intrigue und glücklicher Lösung. Das Nähere verschweigt der Literarhistoriker. L' Avaro (Der Geizige), in einem Act und in Prosa. Hat mit Molière's Plautus', Gelli's, und dem Dutzend anderer Geiziger nichts gemein, als den Titel. Es ist eine ganz neue Species von Geizigen.[1]) Was für Species? — Der Geizige wäre nicht der Geizhals, der er ist, wenn er sich noch mehr abpressen liesse. Das wären die Stücke, die Goldoni für Italien verfasst hat, und die vor seiner Abreise gespielt worden, bis auf noch eines, das allerletzte, das nicht aufgeführt wurde, das sich aber gedruckt in dem siebzehnten Bande der Ausgabe von Pasquali und in dem elften der Ausgabe von Turin findet: La Pupilla (Die Mündel), Komödie in fünf Acten und in Versen und noch obendrein in Sdruccioli-Versen.[2])

Endlich das letzte Kapitel des zweiten Bandes und das erste, das keine Theaterstücke aus dem Aermel schüttelt, keine unerschöpflichen Komödien-Bouquets, oder frisch gelegte Lustspieleier aus dem Zauberfilze des Taschenspielers hervorgauckelt. Kapitel 46 enthält einfach die Paraphrase der Ueberschrift: „Meine Abreise von Venedig. Ich werde in Bologna krank. Ueberreichung

---

1) C'est une nouvelle espèce d'avare. — 2) In der Ausgabe Milano 1831. Opere di Goldoni. Vol. IV. p. 624 ff. (Bibl. Enciclop. ital. Vol. X.)



meiner Werke an den Höfen von Parma und Darmstadt. Begegnung mit unsern Eltern in Genua. Meine Einschiffung mit dem Courier von Frankreich. Gefahren zur See. Komischer Wortwechsel. Landung bei Nizza. Ich überschreite den Var. Ich betrete den französischen Boden." — „Ich sage meinem Vaterlande das letzte Lebewohl, und rufe den Schatten Molière's an, dass er mir als Führer in dem seinigen diene." Der Anruf ist das letzte Wort, nicht der Ueberschrift, sondern des letzten Kapitels selbst.

Ein dreissigjähriger bis an sein Lebensende dauernder Aufenthalt Carlo Goldoni's in der Hauptstadt Frankreichs, Goldoni's des berühmtesten Vertreters der Molière'schen Charakterkomödie seines Jahrhunderts, den Italien seinen 'Protocomico'[1], seinen ersten komischen Theaterdichter nannte, durfte einen dritten Band Memoiren von unschätzbarem Quellenmaterial für die damalige Tagesgeschichte, insbesondere der Pariser Theaterwelt, in Aussicht stellen. Wie sehr fanden wir uns aber beim Durchlesen dieses dritten Bandes getäuscht. Selbst über die Zustände des italienischen Theaters in Paris, bei welchem er thätig war, und das, wie uns bekannt[2], bis ins 16. Jahrh. zurückreicht, finden sich nur die dürftigsten, alleräusserlichsten Notizen. Dass er die Geschichte dieses Theaters ignorirt, mag seiner Unbekümmerniss um alle, selbst in sein eigenes Fach einschlagende literarhistorische Ueberlieferungen, mag seiner Unwissenheit in diesen Dingen, in Rechnung kommen. Dass aber Goldoni auch über die in Paris entfaltete Wirksamkeit seines gleich ihm, rücksichtlich der Commedia dell' arte, reformatorisch bestrebten Landsmanns, Zeit- und Fachgenossen, Luigi Riccoboni, mit Stillschweigen hinweggeht[3]; ja seiner eigenen Stellung und Thätigkeit bei dem italienischen Theater in Paris nur eine flüchtige, nothdürftige Erinnerung gönnt, geschweige dass er über die inneren Verhältnisse und die berühmteren Mitglieder desselben belehrende Mittheilungen

1) Als solcher wird Goldoni in der damals angesehensten in Mailand erschienenen Zeitschrift „Il Caffè" gefeiert. (Vol. I. Art. „La Commedia.") — 2) Gesch. d. Dram. IV. S. 395. — 3) Dem italienischen Theater in Paris glaubt unsere Geschichte zweckentsprechender seine Stelle in der Geschichte des französischen Drama's, geeigneten Ortes, anweisen zu müssen.

gegeben hätte: ein solches Versäumniss scheint uns eine unverantwortliche Versündigung an der Cultur- und Theatergeschichte, und nur aus der philisterhaften Gleichgültigkeit gegen Alles, was ausserhalb des Gesichtskreises seines Komödienkrams und seiner Beziehungen zum Theaterpublicum liegt, zu erklären. Wir können daher den dritten Band der Goldonischen Mémoires getrost in Bausch und Bogen erledigen, unter Hinweis auf eine nähere, seiner Zeit von uns nachzuholende Würdigung jener Theaterzustände.

Auf seiner Hinreise nach Paris, wozu Goldoni mehrere Monate brauchte, infolge von Herumkrebsen bei Besichtigung der Durchgangsorte, worüber jedoch nichts weiter als eben dieses Herumkrebsen gemeldet wird — erfuhr er von der Vereinigung der Opera Buffa mit der Italienischen Komödie. Dadurch traten die Italiener, bis dahin die Grundlage ihres Theaters, in eine nur nebenherige Beziehung zu demselben. In Paris nimmt er mit seiner Frau Wohnung dem italienischen Theater gegenüber, und hatte das Vergnügen, als Flurnachbarin Madonna Riccoboni zu begrüssen, welche die Pariser Welt, nach ihrem Rückzug vom Theater, durch ihre Romane entzückte. Damit ist dem Namen Riccoboni genug gethan. Hierauf widmet Kapitel 3 einige Worte dem berühmten italienischen Harlekin Carlo Bertinazzi genannt Carlino, ein Dutzend Worte, deren Auskunft über ihn es bei der Andeutung bewenden lässt, dass derselbe eines Rufes genoss, welcher ihn auf gleiche Linie mit den französischen Vertretern dieser Maske, mit Domenico, mit Tommasino, und mit dem Italiener Sacchi stellte. Das Signalement, das nun von den übrigen Mitgliedern ihres Theaters entworfen wird, würde jedem Reisepass zur Zierde gereichen. Daraus möchte nur erwähnenswerth seyn, dass der Pantalone Collalto, Goldoni's „Zwei Venezianische Zwillinge", convulsivischen Angedenkens, durch Hinzufügung eines dritten von cholerischer, zänkischer Gemüthsart, zum Drillinge erweitert hatte, und dass Pantalon Collalto sämmtliche drei Drillinge vollendet darstellte, der muthmaassliche Vorgänger der Drillingspieler in Deutschland, und des berühmtesten unter diesen: Ludwig Devrient's. Die dem italienischen Brighella entsprechende Maske des Scapino, den wir in Frugnuoli's Komödien als stehender Figur zu begegnen so

glücklich seyn werden, spielte Signor Ciavarelli, „ein ausgezeichneter Pantomime und von der sorgfältigsten Ausführung.“ Bei Vorstellungen der Opera Buffa sah Goldoni das Theater von Zuschauern überfüllt; bei Vorstellungen der italienischen Komödie leer. Eine Aufführung seines „Figlio d' Arlecchino“ u. s. w., der in Paris so sehr gefallen hatte, missfiel auf dem Hoftheater in Fontainebleau, aus Schuld der Komiker, welche in den Dialog dieser Stegreifkomödie Spässe aus Molière's eingebildetem Hahnrey (Le Cocu imaginaire) einflochten, was der Hof übel aufnahm. Dass unser Autor sich dieses Missfallen zu Herzen nahm, glauben wir ihm gern. Als seine erste Commedia, die er für das italienische Theater in Paris verfasste; als „L' Amor paterno, o la Serva riconoscente“ (Die väterliche Liebe, oder das dankbare Dienstmädchen) in drei Acten und in Prosa, auch nicht einschlagen wollte, befiel unsern Uebersiedler eine wundersame Sehnsucht nach den Lagunen Venedigs. Indessen entschloss er sich auszuharren, und Stegreifkomödien zu schreiben, da seine Schauspieler nach solchen schwärmerisch verlangten. Während des Zeitraums seiner vertragsmässigen zwei Jahre brachte unser Autor, dessen Schreibrohr eine Wünschelruthe, und dessen Tintenfass das Oelkrüglein der Wittwe von Sarepta, nicht weniger als 24 Commedie zu Wege, deren Titel und Erfolge oder Misserfolge im Pariser Theateralmanach jener Zeit (Almanac des Spectacles) verzeichnet stehen. Mögen sie dort, bis auf die Titel verwest, stehen bleiben, mit Ausnahme von acht Komödien, die sich auf dem Theater erhalten, für uns jedoch ebenfalls im Almanac des Spectacles verzeichnet stehen, wohin sie selbst ihr Verfasser verweist, der ausdrücklich versichert, dass er die Vorstellung seiner Stücke, die acht erhaltenen miteinbegriffen, fast nie besuchte.[1]) Er ging dafür lieber in die französische Komödie, von deren berühmtesten Vertretern, Lekain, Molé, Préville, Mad. Duménil, Clairon er auch nicht mehr als die allgemein bekannten Schattenrisse

1) Io non andova quasi mai a vederle. Wir müssen uns der italienischen Ausgabe von Goldoni's Memoiren beim dritten Bande bedienen, da der französische auf der königl. Bibliothek gerade durch seine ununterbrochene Abwesenheit glänzte. So leuchtet ein Sternbild noch Jahrtausende fort, während die Himmelskörper selbst als „nicht vorhanden“ in den astronomischen Tabellen prangen.

liefert. Unter allen Komödien Molière's erklärt sein italienischer Nacheiferer, Freund Goldoni, den Misanthrope für dessen Meisterwerk und sein Lieblingstück. Bis auf Molière hatten die alten und neuern Komödiendichter nur die Laster und Fehler der Menschheit im Allgemeinen auf die Bühne gebracht. Molière war der Erste, der die Sitten und Lächerlichkeiten seines Jahrhunderts und seines Landes darzustellen gewagt habe. Dieser Ausspruch möchte auf einer optischen Täuschung beruhen. Weil wir das Detail des römischen Familienwesens nicht kennen, scheint eine Komödie von Plautus z. B. nur eine Nachbildung der neuattischen Komödie von gemeingültiger Sittenzeichnung. Das gleiche Schema der Komödienfiguren schliesst eine individuelle Charakteristik des römischen Familienlebens, und dessen komische Geisselung nicht aus. Aehnlich verhält es sich mit der italienischen Komödie des 16. Jahrh. Auch sie ist in ihren bedeutenderen Erscheinungen ein treues Abbild der Familien, Sitten und Lächerlichkeiten ihrer Zeit. Machiavelli's Mandragola nimmt es an komischer Persiflage der Zeitsitte mit den besten Komödien des Molière auf, der fleissig bei der italienischen und auch spanischen Komödie in die Schule ging, und so manchen Zug aus ihnen entlehnte, um ihn in seinem Charaktergemälde zu verarbeiten. Im Widerspruche zu Goldoni's obiger Behauptung, lässt sich vielmehr nachweisen, dass die Charakterkomödie so alt ist, wie die Komödie selbst. „Ha!" ruft Molière's Nachstreber aus, „ha! sagte ich damals (bei der Vorstellung des Misanthrope) zu mir selbst, wenn ich doch eine meiner Komödien von solchen Schauspielern könnte spielen sehen! Die beste meiner Komödien kommt der letzten des Molière an Werth nicht gleich; aber der Eifer und die Beweglichkeit französischer Schauspieler würde meinen Komödien einen ganz anderen Schwung geben, als es bei mir zu Hause möglich war."

Hier berichtigt er, bei Gelegenheit einer Aufführung von Diderot's „Père de famille", jenen durch Fréron[1]) veranlassten Irrthum der Pariser, als hätte Diderot auch Goldoni's gleichnamiges Stück benutzt, wie er dessen Komödie: „Il vero Amico", für seinen „Natürlichen Sohn" benutzt hatte, was Fréron freilich durch Parallelauszüge aus diesen beiden Stücken nachweisen

---

1) Vgl. oben S. 448 f.

konnte. Auf ein ähnliches Verfahren Diderot's bei dessen damals nur erst angekündigtem, aber noch nicht erschienenem „Père de famille“, konnte Fréron nur hämisch verdächtigend im voraus hindeuten. Diderot's harter, strenger Familienvater, der den Sohn verflucht, ist das entschiedenste Widerspiel zu Goldoni's mildem, sanftherzigem Familienvater. In seiner bekannten Abhandlung über dramatische Poesie behandelt Diderot unsern Goldoni als Possenfabrikanten, der an 60 Farçen geschrieben. Doch hatte Diderot es nicht verschmäht Goldoni's Farce 'Il vero amico', im Besten seines „Natürlichen Sohnes“, weidlich auszubeuten. Dessungeachtet liess sich der gutmüthige Venezianische Komiker durch den Componisten Doni bei Diderot einführen, der ihn artig empfing, ihm aber doch nicht das Missfallen verhehlen konnte, das einige von Goldoni's Komödien ihm verursacht. Goldoni versetzte, er habe es wohl bemerkt. Doni legte sich ins Mittel, und die beiden Verfasser der beiden Familienväter und natürlichen Söhne schieden als die besten Freunde von einander.

Die französische Ballet-Oper erregt Goldoni's grösste Bewunderung. „Alles war schön, grossartig, prachtvoll, mit Ausnahme der Musik.“ Befragt, wie ihm die Oper gefallen, erwiderte er: „Ein Paradies für die Augen, eine Hölle für die Ohren.“ Doch söhnte ihn die Oper „Castor und Pollux“ von Rameau mit der französischen Musik aus, wiewohl auch Rameau nur in der Instrumentation eine Umwälzung hervorbrachte, während er in der Gesangsmusik keine wesentlichen Veränderungen herbeiführte. „Der Ruhm aber diese Reform des dramatischen Gesanges zu vollenden, die der gelehrte deutsche Musiker Gluck, der aber nur oberflächlich den neuern Geschmack der italienischen Musik sich angeeignet, begonnen, — dieser Ruhm war dem Signor Piccini und dem Signor Sacchini vorbehalten.“[1]) Die Nachwelt scheint die Ansicht des Venezianischen Komikers nicht zu theilen. Ihr tönt vielmehr, wie Goethe's Erzengel die Sonne tönen hört —

---

1) Ma questo dotto Musico di Germania (Il Cavaliere Gluck) non aveva fatto che leggermente apprendere il gusto recente della musica Italiana, e riserbavasi al Sig. Piccini, ed al Sig. Sacchini la gloria di perfezionare questa riforma.

Gluck's Musik tönt nach alter Weise
In Bruder-Sphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebene Reise
Vollendet sie mit Donnergang. ...
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag. —

Wogegen Piccini's und Sacchini's Opern, selbst für Italien, längst im Almanac des Spectacles modern.

Goldoni's zweijähriges Contractverhältniss bei der italienischen Komödie hat sein Ende erreicht. Schon dachte er daran, in sein Vaterland zurückzukehren, als er durch Vermittelung der Mademoiselle Silvestra, Vorleserin der hochseligen Madame Dauphine, Mutter Ludwig's XVI., die Stelle eines Lehrers der italienischen Sprache bei den königlichen Prinzessinnen, den Töchtern Ludwig's XV., erhielt. Sein Abschied von der italienischen Komödie kostet weder ihm noch ihr eine Thräne. Aber gleich die ersten Lehrstunden bei Madame Adélaide kosten ihm ein Auge. Er öffnet das Lesebuch eines Morgens — o Himmel! Er sieht nichts als Ein Weiss.[1] Wie mancher Herausgeber eines Zeitungsblattes bei uns, der ebenfalls eines schönen Morgens nichts als Eine weisse Censur-Columne vor sich hat, dass ihm Sehen und Hören vergeht. „Es ist unmöglich", fährt unser Weissseher fort, „die Güte, die gefühlvolle Theilnahme dieser grossen Prinzessin zu schildern. Sie lässt aus ihrem Zimmer Augenwasser holen, gestattet, dass ich mir die Augen wasche, und lässt die Vorhänge so einrichten, dass nur eine kleine Oeffnung bleibt, eben hinreichend, um die Gegenstände zu unterscheiden. Allmälig kehrt das Sehvermögen wieder. Nicht das Augenwasser bezweckte das Wunder, sondern die Güte von Madame, die meinem Geiste und meinen Sinnen Kraft verlieh. Ich nehme das Buch zur Hand, und sehe dass ich wieder lesen konnte, doch litt es die Prinzessin nicht. Sie schickte mich nach Hause, und empfahl mich ihrem Arzt. In wenigen Tagen erlangte das rechte Auge seine gewohnte Stärke wieder, das linke war aber für immer erloschen."

Reise nach Fontainebleau; Tod des Dauphin. Der Herzog von Berry nimmt den Titel Dauphin an. Rückkehr nach Versailles.

---

1) Non vedo altro che bianco.

Tod der Dauphine — ist der Charakterkomiker bei Troste, wenn er denkt, dass nach hundert Jahren unsere Geschichte des Drama's von derlei Quisquilien Notiz nehmen soll? Bei einem Hofdramatiker zuckt sie schon die ernsten Brauen: einen Hofgrammatiker würdigt sie keines Blickes, zumal einen vom lachenden Volkslehrer und Weisen in einen katzenbuckelnden Prinzessinnen-Sprachlehrer verwandelten Hofgrammatiker. Dieser mag sich bei dem früheren Komödiendichter, Goldoni, bedanken, wenn wir hier noch eines Zauberstückes gedenken, das letzterer, als er noch nicht in einen Hofsprachlehrer verzaubert war, bei der italienischen Komödie einreichte, die es aber, der kostspieligen Ausstattung wegen, nicht zur Darstellung brachte. Das Stück, betitelt: Il buono e cattivo Genio (Der gute und der böse Genius), ging also den Weg aller unaufgeführten Stücke, und kam in den limbum infantum, in die Vorhölle, der gleich nach der Nothtaufe verstorbenen Theaterkinder: in den Almanac des Spectacles, wo unter dem Artikel: 'Il buono e il cattivo Genio' verzeichnet steht: „Nicht aufgeführte Spektakelkomödie in fünf Acten.“ Harlekin und Corallina verleben als junges Ehepaar die glückseligsten Flitterwochen in einem bergamaskischen Gebirgsthale, dem Paradiese der Harlekine. Sie verdanken das Glück dem guten Genius, der ihnen ab und zu erscheint, und sie ermahnt, vernünftig und mit Maassen sich ihren Neigungen hinzugeben. Hierauf erscheint der böse Genius. Dieser schildert ihnen die Weltfreuden so verführerisch, dass er sie zu einer Reise nach Paris überredet. Eine Kutsche erscheint, Arlecchino und Corallina steigen ein, und im zweiten Act sind sie in Paris. Natürlich schwimmen sie in Lustbarkeiten und taumeln von Entzücken zu Entzücken. Aber Corallinchen ist schön, die Franzosen galant, und Arlecchino eifersüchtig. Das Pärchen verlässt Frankreich und kommt mit dem dritten Act in London an. Die schweigsame Langweiligkeit der Engländer gefällt ihnen noch weniger, als die geschwätzige Galanterie der Franzosen. Sie fürchten sich vor dem unheimlichen Volk auf der Strasse und an dem abscheulichen Nebel finden sie das einzige Gute, dass er die Menschen auf der Strasse unsichtbar macht. In dieser Beziehung erkennt Harlekin und sein Weibchen in dem verrufenen Londoner Nebel eine wohlthätige Einrichtung des englischen Klimas. Trotzdem

beeilen sie sich, London mit dem Rücken zu besehen, und spornstreichs mit dem vierten Act nach Venedig. Hier fällt Arlecchino gleich beim ersten Besteigen einer Gondel in den grossen Kanal, wird aber noch glücklicherweise gerettet. Dann verspielt er sein letztes Geld, und ist nahe daran, sich nun aus freien Stücken in den grossen Kanal zu werfen. Zum Glück hat Corallinchen noch so viel behalten, um in ihre Heimath zurückzukehren, in ihr geliebtes Gebirgsthal im Bergamesischen, das Paradies der Harlekine. Angelangt daselbst, ist ihr erster Herzenswunsch, dass ihnen der Gute Genius erscheinen möchte. Sie rufen ihn. Statt seiner erscheint aber der Böse Genius, der sie von neuem verführen und berücken will, und ihnen Geld anbietet. Das Ehepaar aber, klug und gewitzigt durch seine Reiseeindrücke, weist die Anerbietungen des bösen Genius zurück, der denn mit langer Nase abzieht. Nun erscheint der Gute Genius, umarmt seine Schützlinge, und führt sie in den Tempel der Glückseligkeit. Mit diesem Tableau endigt die Märchen-Komödie, die in Venedig nicht dem Almanac des Spectacles verfiel, sondern das grösste Glück machte. Sie wurde in dem S. Gian-Crisostomo-Theater an 34 Abenden hintereinander gespielt. Mit ihr wurde der Carneval eröffnet und mit ihr geschlossen. Unzweifelhaft hatten ihr Gozzi's Märchendramen den Weg gebahnt, und diese günstige Stimmung des Venezianischen Theaterpublicums dem artigen, wenn auch im Vergleich zu Gozzi's „Fiabe“ etwas nüchternen und abgeblassten Harlekinsspiele Goldoni's, bewahrt.

Wie sein Arlecchino in dem vorgenannten Genien-Reisepanorama, erhielt dessen Verfasser einen Ruf nach London, „der einzigen Stadt, welche mit Paris um den Vorrang in Europa wetteifern darf.“ Der Ruf ging aber nicht vom Könige von England aus, bemerkt der Komiker, sondern von der Direction der Opera-Buffa zu London. Goldoni sagt seine Dienste zu, unter der Bedingung, in Frankreich bleiben zu dürfen. Als die ergötzlichste und am sorgfältigsten gearbeitete komische Oper, die er der Londoner Direction zuschickte, bezeichnet er die Vittorina. Piccini, der sie componirte, versicherte, er habe nie eine komischere Singoper gelesen. Gleichwohl entsprach der Erfolg nicht der Erwartung. In Venedig war Goldoni mit einer andern komischen Oper „Il Rè alla Caccia“ (Der König auf der Jagd),

glücklicher. Das Sujet derselben stimmte mit dem Singspiel, „Der König und der Pächter“ von Sedaine, und der „Jagdpartie“ von Collé überein; mit anderen Worten: war eine Nachahmung derselben. Wie aber ein Taschendieb dem andern reihentlang die gezogene Brieftasche zusteckt, so nahm Goldoni den Stoff zu seiner komischen Oper den Herren Sedaine und Collé, nahmen diese den Stoff zu ihren Singspielen aus der Komödie des Engländers Mansfield: „Der König und der Müller“, hatte Mansfield endlich den Stoff zu seiner Komödie dem Alcalde de Zalamea von Calderon aus der Brusttasche geschnitten. Für den besten französischen Componisten der damaligen komischen Oper hält Goldoni den Monsigny, und fügt hinzu: Wenn er eine französische Opera buffa schreiben könnte, würde er den Monsigny zum Componisten wählen. Doch begreife er nicht, wie das zugeht: Er, der 40 bis 50 komische Opern für Italien, der für England, Deutschland, Portugal, Buffoopern geschrieben, dass er keine für Paris zu liefern im Stande war. Dann fragt er sich: welche Vorschriften, welche Regeln bei Abfassung des Libretto einer komisehen Oper zu beachten und zu befolgen wären? Nicht eine! lautet die Antwort. Man arbeitet nach der Praktik[1]; er weiss es aus Erfahrung: experto crede Roberto. Gern erkennt er die Ueberlegenheit der Franzosen in diesem Fache wie in allen andern an. „Die Herren Marmontel, Laujou, Favart, Sedaine, Hell, haben der Opera Buffa die Vollendung gegeben, deren sie fähig ist, und die Herrn Philidor, Monsigny, Doni, Gretri, Martini, Deseides mit der trefflichsten Musik ausgestattet. Von allen Seiten bestürmt, konnte unser Hexenmeister am Schreibtisch, der für ihn ein Tischlein deck' dich, doch nicht der Versuchung widerstehen ein französisches Singspiel in zwei Acten „La Bovillotte“[2]) zu schreiben, das er aber nicht aufführen liess. „Ich versuchte, arbeitete, schrieb Strophen, Quartinen, ganze Arien, und sah dann nach allem Aufwande von Arbeit und Mühen, dass es meiner nach französischer Mode gekleideten Muse an jenem poetischen Schwunge, jener Grazie, jener Leichtigkeit fehlte, die ein heimischer Autor von frühester Jugend auf sich erwirbt, und in reifen Jahren zur Vollkommenheit bringt.“

1) Si lavora per pratica. — 2) Eine Art Kartenspiel.

Endlich zieht er das grosse Loos in Paris, mit seinem französisch geschriebenen Lustspiel: „Le Bourru bienfaisant“, italienisch Il Burbero benefico (Der wohlthätige Murrkopf) in drei Acten und in Prosa. Die erste Aufführung fand statt am 4. November 1771 in Paris, und Tags darauf in Fontainebleau. Die Pariser Theaterwelt feierte die Erscheinung als ein Ereigniss. Am Hofe erregte die Komödie Aufsehen. Der König (Ludwig XV.) schickte dem Autor ein Gnadengeschenk von 150 Louisdor. Zu dem grossen Erfolge trug Préville's unvergleichliches Spiel in der Titelrolle mit bei. „Nach Beendigung der Komödie vernahm ich Händeklatschen und Zurufe, die kein Ende nehmen wollten. Ich erblicke Mr. Dauberval, denselben, der mich nach Fontainebleau führen sollte. Ich denke, er kommt mich abholen, allein es handelte sich um etwas ganz Anderes.“ „Kommen Sie, mein Herr, sprach er, Sie müssen sich zeigen.“ Mich zeigen? Wem? — „Dem Publicum, das Sie verlangt.“ — Nein, Freund, gehen wir fort, sogleich, ich könnte es nicht ertragen, ... Da stehen schon vor uns die Herren le Kain, Brizzard, die mich am Arm fassen, und aufs Theater schleppen.[1]) Ich hatte Autoren eine ähnliche Ceremonie mit Muth bestehen sehen, ich aber war nicht daran gewöhnt. In Italien rufen sie den Dichter nicht auf die Scene, um ihm ihren Beifall zu erkennen zu geben. Ich konnte nicht begreifen, wie ein Mensch stillschweigend den Zuschauern zu verstehen geben möchte: Hier bin ich, ihr Herren, beklatscht mich.“ Er musste die Klatschtaufe über sich ergehen lassen, es half nichts. Goldoni versichert, er habe diese Komödie nicht blos französisch geschrieben, sondern auch französisch gedacht. Soll wohl heissen: mit einer solchen Schnelligkeit in Gedanken unter dem Schreiben aus dem Italienischen, seiner Muttersprache, übersetzt, dass er es nicht merkte. Von zwei Figuren seines Stückes, Dalencour und dessen Frau, rühmt er, dass sie mit einer in Frankreich unbekannten Delicatesse gezeichnet seyen, und dass von allen Figuren der Komödie diese beiden ihm am meisten schmeicheln. Da wir den „Bourru bienfaisant“ in den Kreis unserer Besprechungen zu ziehen gedenken, wird sich wohl zeigen, durch welche Mittel es dem Verfasser gelungen, trotz der ungün-

1) Mi strasciano sul Teatro.

stigen Stellung dieser zwei Figuren, in der Zeichnung und Haltung derselben eine Eigenschaft zur Geltung zu bringen, die selbst eine wohlwollende Kritik seinen Charakteren nicht zusprechen konnte: Delicatesse nämlich; und gar eine Delicatesse, welche die französische Bühne nicht kannte!

Eine komische Scene eigener Art hatte der Verfasser des Bourru mit Jean Jacques Rousseau bei einem Besuche, den er diesem vor der Aufführung des Stückes abstattete, zu spielen. Als Goldoni fallen liess, er habe eine Komödie in französischer Sprache geschrieben, rief der Verfasser des Emile, verwundert: „Wie? Sie haben eine Komödie in französischer Sprache geschrieben? Und was wollen Sie damit anfangen? — Sie auf dem Theater spielen lassen. — Welchem Theater? — Von der französischen Komödie. — Zeit und Mühe verloren! — Meine Komödie ist angenommen. — Ist es möglich? Doch wundere ich mich nicht; die Schauspieler haben keinen Menschenverstand; sie nehmen an und weisen zurück, beides verdreht und verkehrt. Ihre Komödie mag angenommen seyn, aber gespielt wird sie nicht werden, und wird sie gespielt, desto schlimmer für Sie. — Wie können Sie über ein Stück urtheilen, das Sie nicht kennen? — Ich kenne den Geschmack der Italiener, und den der Franzosen; sie stehen zu weit auseinander. Auch fängt man, mit Ihrer Erlaubniss, in Ihrem Alter nicht leicht an, in einer fremden Sprache zu schreiben und zu dichten.“ Goldoni beruft sich auf das Urtheil von Kennern. — „Sie schmeicheln Ihnen, täuschen Sie, und Sie werden es büssen. Zeigen Sie mir ihre Komödie. Ich bin freimüthig, aufrichtig, ich werde Ihnen die Wahrheit sagen.“ Aehnliche Beispiele aber, wo Rousseau beim Vorlesen jeden Zug eines widerhaarigen, seiner Gemüthsart verwandten Charakters auf sich bezog, und die Verfasser der heimtückischen Absicht, ihn versteckter Weise zu porträtiren bezüchtigt hatte, schreckten Goldoni ab, dem Genfer Timon eine Komödie vorzulegen, in deren Titelhelden dieser eine Satire auf sich unfehlbar erkannt hätte. Der Verfasser des Bourru bienfaisant begnügte sich mit dem Erfolge seines Stückes, der den bärbeissigen Philosophen und Notenabschreiber glänzend Lügen strafte, und den er wiederzusehen vermied.

Mit dem „Avare fastueux“ (Der hoffärtige Geizhals), Gol-

doni's zweitem für die französische Komödie geschriebenen Lustspiele, war er nicht so glücklich. Die Aufführung vor dem Hofe in Fontainebleau und bei spärlich besetztem Hause war von lautloser Stille begleitet, ohne jegliches Zeichen von Beifall oder Missfallen. Der schlimmste Ausgang, wenn ein Stück als solches Opfer des Schweigens fällt. Ausgepfiffene, mit Füssen getretene Stücke haben sich bei spätern Vorstellungen ruhmvoll von ihrer Niederlage erhoben. Ein todtgeschwiegenes Stück feiert keine Auferstehung. Nicht einmal als Skelett, als Inhaltsauszug, kann es die Kritik und die Literaturgeschichte in ihrem anatomischen Museum aufstellen, da selbst das Skelett eines solchen Stückes bei der geringsten Berührung, von einem Lufthauch, in Staub zerfällt.

Bei der Anzeige von Ludwig's XV. Tod (1774), hält ihm der Vater des als Grabesschweigen todtgeborenen „Avare fastueux" eine Leichenrede, dass man in dieser die verhaltene Grabrede zu hören glauben könnte, welche der in aller Stille begrabene prunkliebende Geizhals sich letztwillig verbeten hatte, so hoffärtig er war: „Welche Betrübniss für Frankreich, das ihm (Ludwig XV.) den Titel eines Vielgeliebten (Bienaimé)[1]) gegeben! Welche Untröstlichkeit für seine Familie, die ihn anbetete![2]) Welcher Verlust für seine alten Diener, die ihm mehr aus Gefühl als aus Pflicht anhingen![3]) Er war der mildherzigste König, der zärtlichste Vater, der leutseligste Gebieter.[4]) Er besass die trefflichsten Eigenschaften des Herzens und des Geistes.[5]) Doch trocknet, o Franzosen, trocknet euere Thränen! Die Vorsehung hat ihm einen Nachfolger gegeben" u. s. w. Selbst einem Bossuet fehlte zum vollkommenen Hofleichenredner die Schule, die unser trefflicher Goldoni durchgemacht, der vom venezianischen Volksdichter sich zum Hofsprachlehrer im Oeil-de-Boeuf zu Versailles, vom Hofsprachlehrer zum französischen Hofkomödiendichter in Fontainebleau, und schliesslich zum Hofpensionär aus der Prinzessinnen-

1) Eines von zahllos vielen Maitressen Geliebten. — 2) Und ihm keine Thräne nachweinte. — 3) Besonders sein Kammerdiener und Kuppler Le Bel. — 4) Und der Kronhirsch in seinem Parc aux cerfs. — 5) Dank welchen das alte Frankreich, wie Ludwig XV. selbst, infolge der schwarzen Blattern, woran er starb, schon auf dem Paradebett, als frische Leiche, in Fäulniss überging.

Schatulle und erst als solcher zum Hofleichenredner sich entwickelt und ausgebildet hatte. Kann ein Komödiant einen Pfarrer lehren, um wie viel mehr wird ein Komödiendichter einen Bischof lehren können, wie man die Leiche eines Königs, wie Ludwig's XV., zur Wonne des Menschengeschlechtes räuchert.

Bald spinnt unser nun siebzigjähriger Buffodichter die letzte Flocke Bühnenwirksamkeit, Leben und Lebensbeschreibung von der Kunkel der Parzen ab. 1777 schreibt er für die Opera Buffa, das komische Singspiel: „I Volponi.“ Das sind Hofschranzen, die einem Fremden die schönsten Artigkeiten erweisen, um ihn sicher zu machen, und dann Kabalen zetteln, um ihn zu Grunde zu richten. „Das Stück hatte Interesse, Verwickelung, Heiterkeit, und enthielt eine moralische Lehre.“ „Mittlerweile hatten die Leiter der Pariser Oper eine italienische Opera Buffa verschrieben, die ihre Vorstellungen in dem grossen Theater zu Paris gab. Ich sah den Anträgen ihrer Mitglieder entgegen, erwartete, dass sie sich mit mir verständigen, mich anwerben würden, aber o weh! Niemand liess sich blicken.“ Die Musik war vorzüglich, dennoch missfielen ihre Vorstellungen, aus Schuld der Texte (drammi), die in Frankreich nicht ansprechen konnten, und Italien nicht zur Ehre gereichten. Dazwischen kamen Hofgeburten: die des Herzogs von Berry, einer kleinen „Madame“, Tochter des Königs Ludwig's XVI. Ferner kam Quinault mit dem Roland nieder, und Piccini mit der Zwillingsschwester dazu, mit der Musik. Auch ein Sterbefall ist verzeichnet: Voltaire's Tod, mit dem das classisch-schöngeistige Frankreich, in die Grube sinkt, in Gestalt des buntscheckig lustigsten Arlecchino.

Im Jahre 1780 wurde die italienische Komödie in Paris von einer schweren Katastrophe heimgesucht. Sie nahm die Opera Buffa in sich auf, wie man Gift verschluckt, und thät erbärmlich schnaufen und pfiff auf dem letzten Loch und hat verendet. Die italienische Komödie wird unterdrückt, die Schauspieler mit Pension entlassen. Nur ein einziger wird behalten: Carlino, als Belohnung für seine vierzigjährigen Dienste, und weil die Maske des Arlecchino auch in den französischen Komödien zu brauchen war. Der junge Chevalier de Florian namentlich besass die Kunst, diese Groteskfigur in seinen Komödien vortrefflich zu verwenden. Harlekin, den Gottsched in Leipzig im Jahre 1737

verbrennen liess, feiert 1780 in Paris seine Apotheose. Niemand hat besser als Florian verstanden, im Harlekin List mit Einfalt zu verbinden. Und diese brillante Groteske von libellenhafter Beweglichkeit schlug der plumpe Leipziger Professor todt mit einer Fliegenklatsche von Rhinocerosleder, befestigt an seinem Schulmeisterbakel. Dafür bekam der gelehrte Hanswurst mit der Harlekins-Pritsche, von dem Erben derselben, von Justus Möser[1]) auf dem Seinigen eine Tracht aufgemessen, wovon jeder Schlag so schallte, wie die Ohrfeige, die Gottsched in Gegenwart des jungen Goethe seinem Bedienten gab, der ihn mit der Perrücke hatte warten lassen, und ihn vor dem jungen schmucken Studenten mit dem blossen kahlen Döz eine Weile stehen liess, der freilich dem Seinigen zum Verwechseln glich. Damals hatte der berühmte und gefürchtete Harlekin-Würger keine Ahnung, dass der fremde junge Mann jene schallende Bedienten-Ohrfeige so ergötzlich dereinst verewigen würde. „Aber Florian", fährt unsere Quelle fort — „Florian that noch mehr: Er gab seinen Komödien Seele, Leidenschaft, sittlichen Gehalt, und wusste ihnen eine fesselnde Kraft zu verleihen: „Die beiden Billete", „Das gute häusliche Regiment", „Die beiden Bergamaskischen Zwillinge", „Der gute Vater", sind kleine Meisterstücke. Er hat sie zu seinem Vergnügen geschrieben. Niemand stellte sie besser als er in Gesellschaft dar, und Carlino war der einzige, der sie würdig dem Genusse des Publicums darzubieten verstand." Nun wir werden ja diese Bijoux, auf Goldoni's Empfehlung hin, seiner Zeit in nähern Augenschein nehmen können.

Zu guterletzt führt der Selbstbiograph noch einige Kapitel an uns vorüber, wie Bilder im Guckkasten: Hofalmanach-Notizen, Tagesereignisse, darunter Mesmer mit seinem thierischen Magnetismus, woraus bis jetzt noch kein Mensch klug geworden, selbst der selige Professor Klug in Berlin nicht; der eifrigste und letzte wissenschaftliche Vertreter des Hellsehens mit verschlossenen Augen. Hierauf Monsieur de Mongolfier, in eigener Person, der Mephistopheles' Mantel zur Kugel aufblies. „Ein Bischen Feuer-

1) In dem bekannten witzigen Aufsatz: „Harlekin, oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen."



luft hebt uns behend von dieser Erde. Und sind wir leicht, so geht es schnell hinauf." Demnächst die damaligen Pariser Zeitschriften, eine andere Art von luftgefüllten Mongolfieren, als Flugblätter; oder doch Stücke von Luftballons; die Lumpen von Mephistopheles' zerfetztem Mantel, zu Papier gewalkt. Dann folgt eine Didon, Melodrame von Marmontel, Musik von Piccini. Diese Didon erklärt Goldoni für das Meisterwerk des Textdichters, und für den Triumph des Tonsetzers. Mit Goldoni's Erlaubniss legen wir vorläufig das Meisterwerk ad acta, und werden den Triumph unter allen Umständen auf sich beruhen lassen. Die Bemerkungen über Beaumarchais' Dramen gehen uns zur Zeit nichts an, und werden uns seiner Zeit so viel nützen, wie weggeworfene Papillotten. Gegen Ende des Jahres 1784, als Goldoni eben mit den Inhaltsauszügen seiner Komödien für seine Mémoires und für Gibbon's Privatvergnügen beschäftigt war, erlebt er noch ein Fiasco seines Stückes: „Ein sonderbarer Zufall" (Un curioso accidente [1]), das ins Französische übersetzt, unter dem Titel „La Dupe de soi-même" in Scene ging. Ominöse Titel beide. Und das Sonderbarste dabei ist, dass dieser sonderbare Zufall einem Stücke begegnen musste, welches in Italien mit dem grössten Beifall gespielt worden. So viel kommt auf die Bretter an, welche in Paris, und welche anderswo die Welt bedeuten. Der Nektartropfen in dem Wermuthsbecher des Fiasco war für den 76jährigen Memoirenschreiber und Komödiendichter der Inhaltsauszug des „Curioso Accidente", den er grade unter der Feder hatte, als er von dem Durchfall des Stückes benachrichtigt wurde, und von dem er hoffen durfte, dass ihn der berühmte englische Geschichtschreiber in Uebereinstimmung mit dem Pariser Theaterpublicum, ergötzlicher finden werde, als die Komödie selbst. Doch der Wahrheit die Ehre! Goldoni's „Un curioso accidente" zählt unter seinen besten Komödien, und nur eine Stelle, die in Italien ganz besonders gefallen hatte, verstiess gegen den capriciösen Theatergeschmack des französischen Publicums und führte den Sturz des Stückes herbei. So viel trägt es aus, ob das Theaterohr an der Seine oder in dem Lande wo das süsse Sì tönt (dove il dolce sì suona), über ein Bühnenstück zu

1) S. o. S. 455.

entscheiden hat! Zwischen Sì und Oui liegt ein Hui und Pfui, ein Ja und Nein, ein Lorbeer und ein Fiasco.

Ein letzter Freudenstrahl erhellt das 80jährige Theaterherz unseres Komödiendichters: der grösste komische Schauspieler der Franzosen, Préville, spielt, als eine seiner Abschiedsrollen von der Bühne, Goldoni's „Bourru bienfaisant“ zum letztenmal in Versailles, und erringt damit einen Doppellorbeer für sich und den greisen Dichter. Das letzte Ehrendenkmal bildet zugleich den Schlussstein zu den Lebenserinnerungen des fruchtbarsten und ruhm- und verdienstreichsten italienischen Lustspieldichters; leider ist es zugleich der Grabstein seines bis 1789 ruhig und behaglich genossenen Lebensglückes. Sein Bourru bienfaisant hatte sich 1789 in einen Bourreau malfaisant für die königlichen Wohlthäter des greisen, auf den Lorbeeren seines Gnadengehaltes ausruhenden Theaterdichters verwandelt, folglich auch für diesen selbst. Nahm ihm nun der Bourreau malfaisant auch nicht, wie seinen königlichen Beschützern und Gnadenspendern, den Kopf vom Ruhekissen, so entriss er ihm doch dieses unter dem Kopfe weg, so dass der greise Hofpensionär nicht wusste, wo er sein Haupt hinlegen sollte. Und als ihm der Convent 1792 das mit den Lorbeerkränzen von anderthalbhundert Komödien und mit Gnadengehalts-Anweisungen gefüllte Ruhekissen wieder unter den Kopf schob, war dieser bereits der Kopf einer Leiche.

Unsere ausführliche und, trotz aller Zusammendrängung, so blätterreiche Darlegung von Goldoni's Lebens- und Berufsentwickelung, nach seinen Memoiren, mag ihre Rechtfertigung einmal in der hervorragenden Bedeutung des unstreitig grössten Charakterlustspieldichters seiner Nation und seines Jahrhunderts, dann aber auch in der Erwägung finden, dass die Wechselwirkung von Lebensereignissen und dramatischer Gestaltung bei dem komischen Dichter ungleich bestimmender und nachweisbarer hervortritt, als beim tragischen Dichter. Die Modelle des Tragikers sind innere Urbilder der schaffenden Phantasie; Anschauungs-Ideale und dennoch auf fester, starker Basis ruhend, aber fest und unwankend wie der Stein, der dem schlummernden Patriarchen zum Pfühle, und der goldenen Himmelsleiter zur Grundlage diente, worauf er im Traume die Engel auf- und niedersteigen sah. Die Modelle des komischen Dichters dagegen sind Erfah-

rungstypen, aus dem wirklichen Leben, aus Beobachtung und Menschenkenntniss geschöpft, und nur, je nach der grössern oder geringern poetischen Stimmung des Dichters, mehr oder minder von einem leisen Schimmer der Phantasie umglänzt. Könnte der Geist des komischen Dichters einem Planspiegel verglichen werden, der die Bilder der Aussenwelt naturgetreu so reflectirt, dass sie hinter ihm erscheinen, während sie doch ausser ihn fallen: so liesse sich die gestaltenbildende Phantasie des tragischen Dichters einem Hohlspiegel vergleichen, der die übernatürlich vergrösserten und gleichwohl naturwahren Bilder wirklich nach aussen wirft, so dass sie geisterhaft in der Luft zu schweben scheinen. Nur dass selbstbegreiflich der Geistesspiegel des Dichters, auch des komischen Dichters, kein passiver Bilderabstrahler ist, sondern ein durch Selbstanschauung und Gedankenverbindungen gestaltenerzeugender Welt- und Lebensspiegel, welcher nicht mechanisch und gegenstandsgetreu Zug um Zug das Bild jedes Einzelwesens wiedergiebt; der vielmehr die gemeinsamen Züge zu einem Gattungsbilde verknüpft, welches das eigentliche, innerste, gleichsam universelle Wesen der Einzelperson selber ausmacht. Je mehr der Lustspieldichter diese Gattungsgemeinsamkeit aus seinen lebenswahren Figuren hervorglänzen lässt, desto verwandter ist sein komisches Genie dem tragischen, und ein desto grösserer komischer Dichter ist er. Ja man darf die Folgerungen noch weiter ausdehnen, und einem solchen Dichter, bei gleicher komischer Kraft, eine tiefere und nachhaltigere komische Wirkung zuerkennen, insofern das von ihm mit gleicher Stärke hervorgehobene Gattungsbild einen die ganze Gattung treffenden, mithin ernsthaften Contrast zu dem leichtfertig scherzhaften oder lächerlichen Pathos der komischen Person bildet, wodurch erst die Blossstellung derselben die Bedeutung einer komischen Katharsis gewinnt. Das Komische erfährt durch die Uebertragung auf die ganze Gattung eine umfassendere Wirkung, und die lächerliche Specialität einer vereinzelten Ausnahmsfigur empfängt dadurch, dass sie gewissermaassen eine ungewöhnliche ideale Gemeinschaft vertritt, eine höhere, kunstgeadelte Würde.

Zu deutlicher Veranschaulichung jener beim komischen Dichter vorzugsweise obwaltenden Wechselwirkung zwischen Erlebnissen und Gestaltung glauben wir am zweckmässigsten an die

Spitze der wenigen, zu näherer Erörterung von uns auserwählten Komödien Goldoni's diejenige zu stellen, welche uns sogleich in den Mittelpunkt seiner Wirksamkeit und Berufssphäre, in das Leben und Weben der Schauspieler selbst, versetzt; diejenige seiner Komödien, die das Getriebe des Schauspielerhandwerks zum Stoff und Gegenstand des Lustspiels, und die Personen der Schauspieler selbst zu Lustspielfiguren ihres professionellen Treibens macht. Diese Komödie ist das uns dem Titel nach schon bekannte Stück[1]):

Il Teatro Comico („Das Komische Theater").

Der Einfall, die Schauspieler selbst zum Gegenstande eines Lustspiels zu machen, und die Schauspielkunst gleichsam mit ihrem eigenen Fette zu beträufeln, ist seitdem oft benutzt und marktläufig geworden. Zu ihrer Zeit durfte aber diese Komödie Goldoni's für originell gelten. Giov. Batt. Andreini's wunderliche Komödie: „Die zwei Komödien in der Komödie"[2]) verflocht ihre aus Nichtschauspielern bestehende Zuhörerschaft auf der Bühne und deren Privatschicksale und erlebten Abenteuer mit der improvisirten Fabel der ihnen von Fachschauspielern vorgespielten Komödie. Goldoni's „Teatro Comico" dramatisirt sich unbewusst innerhalb der Gesellschaft selbst, absehend von jeder Zuhörerschaft; Letzteres so entschieden, dass der Director Orazio den schon halbaufgezogenen Vorhang wieder herunterzulassen befiehlt, weil die Probe des 3. Acts eines neuen, noch am selben Abend zu spielenden Stückes bei geschlossener Bühne vor sich gehen soll[3]), und unbehelligt von den Eindringlingen, die sich ins Parterre einzuschleichen wissen, wenn ein neues Stück, besonders von neuengagirten Schauspielern, probirt wird. Erst auf die Vorstellung des zweiten Liebhabers Eugenio: dass der Director, infolge der vom nichtaufgezogenen Vorhang verursachten Verdunkelung der Bühne, würde Lichter anzünden lassen müssen, gestattet Director Orazio das Aufziehen des Vorhangs.[4]) Mit diesem charakteristischen Zug eröffnet Goldoni sein Stück.

---

1) S. o. S. 445. — 2) Gesch. d. Dram. V. S. 739 ff. — 3) Orazio. Acciochè non si vedesse da nissuno a provare le nostre scene. — 4) Quand' è così, sarà meglio alzar la tenda. Tiratela sù, che non voglio spendere in lumi.



Der Director erwartet die Schauspieler zum Probiren des 3. Actes der neuen Komödie. Die Primadonna Placida erscheint zuerst, ärgerlich, dass die andern Damen noch nicht zur Stelle. Der Director beschwichtigt sie. Eugenio stichelt, in einem Aparte mit dem Director, auf den Primadonna-Tic. Sie frägt nach dem Titel des zu probirenden Stückes; der Director nennt: „Il Padre rivale del figlio" (der Vater als Nebenbuhler seines Sohnes). Placida möchte statt dessen eines von den 16 neuen Stücken[1]) gespielt wissen, die der Verfasser (Goldoni) in Einem Jahre verfertigte. Orazio lässt sich die Titel aufzählen. Eugenio fragt, ob das Probirstück nicht auch von demselben Autor. Orazio bejaht die Frage, das Stück (Il Padre rivale etc.) sey aber nur eine kleine Farçe, die der Verfasser nicht seinen Komödien beizählt.[2]) Placida: Warum man eine Farçe spiele, wenn man die Wahl guter neuer Stücke habe. Das Publicum langweile sich, immer dieselben Dinge und Phrasen anzuhören. Die Zuschauer wüssten stets im voraus, was Harlekin sagen würde, noch bevor er den Mund aufthut. Sie selbst sey von dem neuen Styl bezaubert, der ihr allein gefalle.[3]) Sie meint die Charakterkomödie, die Goldoni der Stegreifkomödie entgegenstellt. Sein „Teatro Comico", wie man merkt, ist nebenbei auch eine Komödie pro domo. Nun aber hat die Primadonna das Warten auf die andern Damen satt. Sie geht auf ihr Zimmer. Wenn die Probe beginnt, möchte sie der Director rufen lassen. Eugenio will bersten vor Lachen; der Director vor Aerger. Dieser bittet ihn, die Damen herzuholen. Eugenio weiss im voraus, dass er sie entweder noch im Bette oder bei der Toilette finden werde. Das wären so ihre Hauptbeschäftigungen: im Bette liegen oder sich putzen.[4])

Tonino, in der Komödie „Pantalone", klagt im Venezianischen Dialekt über die Neuerung, die Charakterkomödie, welche die Commedia dell' arte verdränge.[5]) Director Orazio stellt ihm

1) S. o. S. 444 f. — 2) Sì, e sua, ma è una piccola farza, ch' egli non conta nel numero delle sue Commedie. — 3) Sono invaghita del nuovo stile, e questo solo mi piace. — 4) Eug. Io crepo dalle risa. Oraz. Voi ridete, ed io bestemmerei ... Eug. Già preveggo di ritrovarle o in letto, o alla tavoletta. Queste sono le loro principali incombenze: o riposare o farsi belle. — 5) Le commedie di carattere le hà butà sottosovra el nostro mistier (stürzt unser Handwerk um, das Oberste zu unterst).

vor, um wie viel rühmlicher es sey, in einer regelmässigen Komödie, wie der „Uomo prudente", der „Avvocato" u. s. w. (Charakterkomödien von Goldoni), Beifall zu erwerben. Tonino räumt das ein; meint aber, der Uebergang erfolge zu rasch, und belegt sein Eile mit Weile mit einer Stelle aus Tasso. Die Schauspielerin Vittoria, die Kammer-Dienstmädchen-Rollen spielt (Servetta di Teatro), die Colombina, geräth in einen scherzhaften Streit mit dem Director über das Berupfen der Männer durch die Frauen. Schliesslich fasst Vittoria-Colombina ihre Argumente zu Gunsten der Frauen in den männerfeindlichen Ausruf zusammen: „O über die verwünschten Galgenstricke!" (Eh galeotti maledetti), und der Director seine Diatribe gegen die Frauen in die Verwünschungsformel: „O der eingeteufelten Hexen!" (Eh streghe indiavolate!).

Anselmo, der Brighella der Gesellschaft, der Venezianisch spricht, kündet einen Poeta Comico, einen Komödiendichter, an; einen gewissen Lelio. Vittoria kennt ihn schon, und hat ihn gleich dafür erkannt an seinem kläglichen Aeussern und seiner guten Laune.[1]) Anselmo meint, das wären auch die Kennzeichen von Komödianten; voller Schulden stolziren sie doch daher, wie die Paladine.[2]) Director Orazio giebt den moralischen Senf dazu: „Verzeiht, ihr Herren! aber ihr thut euch mit solchen Aeusserungen selbst unrecht. In jeder Schauspielergesellschaft mag es lockere Subjecte geben. Solcher aber ist die Welt voll und finden sich in jedem Kunstfache. Der Komiker ist gleich allen anderen ehrenwerthen Menschen zu achten. Er muss seine Pflicht kennen, die Ehre und alle sittlichen Tugenden lieben".[3]) Anselmo fragt, ob er den Lelio vorführen soll. Vittoria, ob das der Komödiendichter der Gesellschaft (Goldoni) nicht übel vermerken würde. Orazio: Durchaus nicht. Ich kenne seinen Charakter. Ist der Lelio ein anständiger Mensch, ein vernünftiger und bescheidener Kritiker, so bin ich gewiss, dass er sich mit ihm befreunden werde. Orazio fragt seine Columbina, die Vit-

1) Perche era miserabile e allegro. — 2) Pieni di cucche (debiti) e i va intrepidi come paladini. — 3) Il comico deve essere come tutti gli altri onorato: deve conoscere il suo dovere, e deve essere amante dell' onore, e di tutte le morali virtù.



toria, ob sie die Neuerung (Goldoni's) für nützlich halte? Vittoria: Wir Schauspieler fahren dabei nicht zum besten. Wir müssen nun weit mehr studiren. Er aber, der Director, komme gut dabei weg, denn seine Kasse gedeihe besser.[1])

Nun belebt Gianni[2]) die Scene, der Arlecchino. Orazio wundert sich, dass er nicht Bergamaskisch, sondern Toscanisch spricht. Gianni fragt zurück: Wie denn das Bergamaskische laute? Orazio weiss es nicht. Gianni: So werde er es denn lernen gehen, um ihn darin zu unterrichten, und trällert sich ein Liedchen. In Bezug auf die morgige Vorstellung erinnert Orazio den Gianni, dass nicht mehr nach alter Manier recitirt wird. Gianni: So werden wir denn nach der neuen spielen (à la moderna); wenn er nur die lustige Person bliebe. Eines werde er sich aber vom Publicum ausbitten: wenn es ihn schon mit Aepfeln bewerfen will, dass es dazu gekochte nehme.[3])

Beatrice (seconda Donna, die zweite Liebhaberin) wünscht den Petronio („Dottore") zu ihrem Cavaliere servente zu machen. Petronio deprecirt. Nun findet ihn die zweite Amorosa auch nicht jung genug zu ihrem Cicisbeo. Seine Sittenlehren müsste sie sich jedenfalls aufsparen, bis sie so alt geworden wie er. Jetzt erscheint auch Placida. Die Gesellschaft ist vollzählig. Orazio lässt Stühle setzen und den Poeten Lelio kommen, um ihm auf den Zahn zu fühlen. Bei dessen Eintreten bemerkt Petronio: Der Aermste! Wie mager er ist![4])

Lelio scharwenzelt um die Frauen herum und schabt eine beträchtliche Menge Süssholz, bevor er sein Stück, eine Stegreifkomödie, vorträgt, deren Titel die Komödie in nuce enthält. Der Inhalt besteht aus scenischen Ueberschriften, Anweisungen u. dgl. m. An der Stelle, wo die Tochter des Pantalon auf die Strasse gerufen wird, bemerkt Orazio: dass diese Unsitte, Frauen auf die Strasse zu einer Unterredung kommen zu lassen, abgeschafft sey. Bei der Scene, wo gar Arlecchino seinen

1) Perchè la cassetta vi frutta meglio. — 2) Die Schauspieler nannten den Arlecchino: „il secondo Zanni", den zweiten, und den Brighella: „il primo Zanni", den ersten Lustigmacher. — 3) Se i me vol onorar de qualche dozena de pomi, in vece de crudi, chi i li toga cotti. — 4) Poverino! E molto magro.

Herrn, den „Dottore“, durchprügelt, bricht Orazio auf und entfernt sich. Der Poeta fährt aber in seiner Liebesscene fort. Jetzt erheben sich auch Placida und Beatrice. Dottore entschuldigt sich mit einem laufenden Geschäft, das er abzumachen habe[1]), und eilt hinaus. Lelio bleibt allein und schwört Rache: Er werde ihnen zum Trotz seine Komödien spielen lassen. Mit all' ihrer neuen Manier werden sie doch nicht so viel Geld verdienen, als Jahre lang der „steinerne Gast“ einbrachte.[2])

In der ersten Scene des zweiten Actes versichert Lelio dem Anselmo, dass er auch mit Charakterkomödien aufwarten könne, und ersucht den Anselmo, den Director davon zu benachrichtigen. Auf dem Wege zu diesem meint Anselmo für sich: „Ich glaube, der schönste Komödiencharakter ist der seinige, nämlich ein hungriger Poet.[3]) Ueber die Charakterkomödie hat sich Anselmo, der erste Zanni, Lustigmacher (Brighella), gegen den Lelio wie folgt ausgelassen: „Die Komödie ist erfunden worden, um die Laster zu bessern und die schlechten Sitten lächerlich zu machen. So lange nun die Komödien in diesem Sinne gespielt wurden, konnte das ganze Volk sein entscheidendes Urtheil abgeben, weil jeder, der die Copie eines Charakters auf der Bühne vor sich sah, in sich selbst oder in einem Andern das Original dazu fand. Als aber die Komödien blos Lachen erregen wollten, beachtete sie Niemand mehr, weil, unter dem Vorwande lachen zu machen, das aberwitzigste Zeug und die grössten Dummheiten gestattet wurden.“[4])

Goldoni nennt seine Komödie: Il Teatro Comico, eine in Handlung gesetzte Poetik.[5]) Im Grunde ist das jedes gute Drama; ist jedes kunstgerechte Stück eine angewandte Poetik; nur dass diese freilich nicht betont wird, ihre Regeln nicht zur Sprache kommen, und sich vollends nicht die Handlung um diese

---

1) Oh mi ha fatta venir la diarrea. — 2) Aus Goldoni's Memoiren wissen wir, dass auch er ein solches Stück geschrieben. S. o. S. 422 f. — 3) Ma credo che el più bel carattere de commedia sia el suo, cioè el poeta affamado. — 4) Quando le Commedie son diventade meramente ridicole nissun ghe abbadava più, perchè col pretesto di far rider, se commetteva i più alti, i più sonori spropositi. — 5) Ce n'était à vrai dire, qu'une Poétique mise en action. Mém. II. p. 46.



Regeln dreht. Wenn indessen ein solcher Belehrungszweck mit so guter Laune, so ansprechend und gefällig, so bühnenhaft-anstellig, vor Allem durch ein Theaterpersonal dramatisch verwirklicht wird, welches seinem Publicum so zu Sinne, ja ihm ins Herz gewachsen ist, und für dessen dramatische Bedürfnisse mit seinen Persönlichkeiten eben einsteht: so ist nicht abzusehen, warum nicht jene sanctionirte Bestimmung des Lustspiels: uns zu lehren, worüber wir mit Fug und Recht und ohne uns vor unserem Verstande und ästhetisch-sittlichem Gewissen zu schämen, lachen dürfen, — warum dieser Wirkungsberuf des Lustspiels nicht auf die Belehrung ausgedehnt werden könne: welche Art von Lustspiel überhaupt seinem Wesensbegriffe und den Grundsätzen einer allgemeingültigen Poetik am nächsten komme, und daher die grössere Berechtigung in Anspruch nehmen dürfe, jene gedachte Bestimmung des komischen Drama's zu erfüllen: durch Lachen am rechten Ort und über die rechten, d. h. belachenswerthen Dinge, zu bessern und zu belehren. Die Aesthetiker vom Selbstzweck der Kunst, diese vor Allen, sollte man meinen, müssten sich mit einer Poetik oder Technik des Drama's als Lustspiel aus rein ästhetischen Gründen befreunden.

Verfolgen wir weiter Goldoni's Selbstzweck-Komödie, die Komödie um der Komödie willen.

Lelio macht der Primadonna Placida den Hof im lächerlichsten Concettistyl der Antithesen, Hyperbeln und verstiegensten Redefiguren, als wollte er den spanischen Komödiendichter Don Christoval Monroy y Silva oder unsern Freund Cicognini parodiren. „Ist es möglich," fragt er unter anderem, „dass Ihr nicht die liebespendende Aerztin meiner Wunden seyn wolltet?"[1]) Worauf Placida: „Wisst Ihr, was ich seyn werde? Ein gesetzlich-verbindlicher Richter, der Euch binden lassen wird und ins Narrenhaus bringen."[2])

Auf Orazio's Wunsch, ihm die verheissene Charakterkomödie vorzulegen, überreicht ihm Lelio eine solche aus dem Französischen übersetzt. Orazio bedauert, sie unbesehens ableh-

---

1) È possibile che non vogliate esser medica amorosa delle mie piaghe? — 2) Sapete cosa sarò? Un giudice legale, che vi farà legare e condurre allo spedale de' pazzi.

nen zu müssen. Lelio: Wesshalb? Verachtet Ihr die Arbeiten der Franzosen? Orazio: Mit nichten. Ich schätze und verehre sie; aber sie passen eben jetzt nicht für meinen Zweck. Die Franzosen triumphirten im Lustspiel während eines ganzen Jahrhunderts. Jetzt wäre es auch für Italien Zeit, zu zeigen, dass der Saame der guten Komödiendichter nicht gänzlich in ihm erstorben, welche, nach den Griechen und Römern, die ersten waren, unser Theater zu bereichern und zu verherrlichen. Man kann nicht sagen, dass die Franzosen in ihren Lustspielen nicht treffliche und gut durchgeführte Charaktere aufzuzeigen hätten; oder dass ihre Erfindungen nicht sinnreich, geistvoll und glänzend wären; aber die Zuschauer jenes Landes begnügen sich mit Wenigem. Ein einziger Charakter reicht oft hin, um eine ganze Komödie zu halten. Um eine einzige gut behandelte und entwickelte Leidenschaft spielen eine Menge von Redensarten herum, denen die Kraft des Ausdrucks den Anschein der Neuheit verleiht. Unsere Italiener verlangen weit mehr. Sie verlangen, dass der Hauptcharakter kräftig gezeichnet, originell und doch bekannt sey; dass fast sämmtliche Personen, welche die Episoden bilden, ebensoviele Charakterfiguren darstellen; dass die Verwickelung mässig reich an Begebnissen und Zwischenfällen sich zeige. Sie verlangen eine mit Salz und Scherzen gewürzte Moral; sie verlangen einen unerwarteten Ausgang, der aber gleichwohl aus der Führung der ganzen Komödie entspringe. Kurz sie verlangen unendlich Vieles, was aufzuzählen ermüden würde, und was nur durch Uebung, Praktik und langjährige Versuche sich erwerben und aneignen lässt."[1]) Hierauf nennt Lelio eine Komödie mit

---

1) Oraz. Non le desprezzo; le lodo, le stimo, le venero, ma non sono al caso per me. I francesi hanno trionfato nell' arte della comedia per un secolo intiero: sarebbe ormai tempo, che l'Italia facesse conoscere non essere in essa spento il seme de' arte buoni autori, i quali dopo i greci, ed i latini sono stati i primi ad arrichire, e ad illustrare il teatro. I francesi, nelle loro commedie, non si puo dire che non abbiano de' bei caratteri e ben sostenuti, che non maneggino bene le passioni, e che i loro concetti non siano arguti, spirituosi e brillanti; ma gli uditori di quel paesi si contentano del poco. Un carattere solo basta per sostenere una commedia francese. Intorno ad una sola passione ben maneggiata, e condotta, s' aggirano una quantità di periodi, i quali colla forza dell' espri-

unveränderlicher Scene nach den Vorschriften des Aristoteles, über die ihn erst Orazio belehren muss, aber weitläufiger als richtig. Lelio's Komödie mit unveränderlicher Scene nach Aristoteles führt den Titel: „Der Vater als Kuppler seiner eigenen Töchter" (Il Padre mezzano delle proprie figliuole). Orazio: „O weh, ein schlimmes Argument (dramatische Fabel). Ist der Held der Komödie (Protagonist) von schlechten Sitten, muss er entweder im Verlauf derselben seinen Charakter ändern im Widerspruch mit den Regeln der Kunst, oder die Komödie schlägt nach ihrem Helden und wird grundschlecht wie er." Lelio: „Soll man also keine schlechten Charaktere auf die Bühne bringen dürfen, um sie zu bessern und zu beschämen?" Orazio: „Schlechte Charaktere dürfen auf die Bühne gebracht werden, aber keine skandalösen Charaktere, wie der eines Vaters seyn würde, der den Gelegenheitsmacher seiner eigenen Töchter abgiebt. Und selbst einen schlechten Charakter soll man nur als Nebenfigur anbringen, im Gegensatz zum edlen tüchtigen Charakter, damit dessen Tugend um so günstiger hervortrete, und der lasterhafte Charakter herabgedrückt erscheine."[1]) Lelio ist mit seinem Vorrath nun zu Ende, der Vorrath seines Hungers und Elends aber ist grenzenlos. Lelio bittet den Director, ihn als Schauspieler aufzunehmen. Die Abweisung ist hart, aber nicht unverdient. Orazio, indem er sich erhebt: „Ihr bietet Euch als Schauspieler an? Der Dichter, der die Schauspieler leiten soll, erniedrigt sich

---

mere prendono aria di novità. I nostri Italiani vogliono molto più. Vogliono, che il carattere principale sia forte, originale, e conosciuto: che quasi tutte le persone che forman gli episodj, sieno altrettanti caratteri, che l'intreccio sia mediocremente fecondo d'accidenti, e di novità. Vogliono la morale mescolata coi sali, e colle facezie. Vogliono il fine inaspettato, ma bene orginato dalla condotta della commedia. Vogliono tante infinite cose che troppio lungo sarebbe il dirle, e solamente coll' uso, colla pratica, col tempo si puo arrivar a conoscerle e ad eseguire.

1) I cattivi caratteri si mettono in scena, ma non i caratteri scandalosi, come sarebbe questo di un padre, che faccia il mezzano alle proprie figliuole. E poi quando si vuole introdurre un cattivo carattere in una commedia si mette di fianco, e non in prospetto, che vole a dire, per episodio, in confronto del carattere virtuoso, perchè maggiormente si esalti la virtù, e si deprima il vizio.

zum Komödianten? Ein Betrüger seyd Ihr! und wie Ihr ein falscher Poet seyd, so werdet Ihr auch ein schlechter Komiker seyn. Ich muss daher Eure Person zurückweisen, wie ich schon Euere Stücke zurückwies, und habe nur noch hinzuzufügen, dass Ihr Euch täuschet, wenn Ihr glaubt, dass ehrenwerthe Schauspieler, wie wir, in ihre Mitte Vagabunden aufnehmen."[1]) Lelio ist nicht mürbe zu machen. Si fractus illabatur — durch Vermittelung des gutmüthigen Brighella hofft Lelio doch noch eine Anstellung bei der Truppe zu erhalten.

Der Souffleur, mit einer Papierrolle in der einen und mit einem Licht in der andern Hand, fordert Placida („Rosaura" im Probirstück) und Eugenio („Florindo") auf, ihre Rollen zu probiren. Placida: „Passt gut auf, Herr Souffleur! Wo ich meine Rolle weiss, soufflirt Ihr sachte; wo ich sie nicht weiss, laut." Souffleur: „Wie kann ich aber wissen, ob Ihr Eure Rolle könnt oder nicht?" Placida: „Versteht Ihr Euer Geschäft, so müsst Ihr das wissen. Geht, und wenn ich mich verhaspele, weh Euch!" Der Einhelfer für sich: Das ist so die Manier der Schauspieler: Haben sie schlecht gelernt, so liegt die Schuld am Einhelfer.[2]) „Rosaura" (Placida) und „Florindo" (Eugenio) probiren nun ihre Scenen im Stück: „Il Padre Rivale del Figlio". „Pantalone" (Tonino), Vater des „Florindo", kommt auf sein Stichwort. „Rosaura" heisst „Florindo" sich im Nebenzimmer verbergen. „Pantalone" turtelt seine Liebesbewerbung. „Rosaura" verweist ihn an ihren Vater, den „Dottore". „Pantalone" möchte das Jawort aus ihrem holden Munde vernehmen, und stöhnt jammerwürdig von der Gewalt der Liebe über Alte

---

1) Oraz. Voi vi esibite da comico? Un poeta, che deve esser maestro de' comici discende al grado di recitante? Siete un impostore: e come siete stato un falso poeta, cosi sareste un cattivo comico. Onde rifiuto la vostra persona, come ho le opere vostre già rifiutate, dicendovi per ultimo che v' ingannate, se credete, che i comici onorati, come noi siamo, diano ricetto a' vagabondi. — 2) Plac. Avvertite bene, Signor Suggeritore: dove so la parte soggerite piano, dove non la so suggerite forte. Sugger. Ma come farò io conoscere dove la sa, e dove non la sa? Plac. Se sapete il vostro mestiere, l'avete a conoscere. Andate, e se mi farete sbagliare, povero voi! Sugger. (Già è l'usanze de' commedianti: quando non sanno la parte, danno la colpa al suggeritore.)



und Junge. Hier tritt „Florindo" vor und nimmt den Vater beim Wort, inbetreff der Gewalt der Liebe über die Jungen. „Pantalone", vom Anblick des Sohnes betroffen, bekennt seine Schwäche und Beschämung. Er will seine Verirrung gut machen und von der Bewerbung abstehen. Eben so müsste aber auch der Sohn aus Gehorsam gegen den Vater das Haus der „Rosaura" meiden. Er befiehlt es ihm mit Strenge; der Sohn entfernt sich betrübt. Pantalon verabschiedet sich von Rosaura. Diese ist entschlossen, ihren geliebten Florindo nicht aufzugeben, memorirt aber schlecht, verwünscht den Souffleur und eilt zornschnaubend ab. Souffleur ruft die Colombina (Vittoria) vor. Sie sagt ihre Stelle auf. Bedauert Rosaura; doch habe sie ja selbst ihre Noth mit Arlecchino und Brighella, die sich Beide um ihre Liebe bewerben. Brighella sey aber zu schelmenhaft, und Arlecchino zu dumm. Mit dem Schelm würde sie schlimm bei Tage, mit dem Dummen schlecht bei Nacht fahren.[1]) Sie will umherfragen, „Brighella" (Anselmo) und „Arlecchino" (Gianni) haben gehorcht. „Brighella" spricht zu Gunsten des behutsamen Ehemanns (del marito accorto) und „Arlecchino" zu Gunsten des nichts wissenden Ehemanns (m. ignorante). „Colombina" entscheidet dahin: Brighella erscheine zu streng, und Arlecchino zu duldsam ... „Macht aus zwei Narren einen Klugen, dann werd' ich euch heirathen."[2]) u. s. w.

Eugenio fragt Orazio, ob man denn das Improvisiren aus den Charakterkomödien gänzlich entfernen soll? Orazio: „Nicht gänzlich. Im Gegentheil sollen die Italiener im Besitze dessen bleiben, was die andern Nationen sich anzueignen nicht den Muth hatten ... Noch giebt es treffliche Stegreifspieler, welche zur Ehre von Italien und zum Ruhme unserer Kunst siegreich das bewundernswürdige Vorrecht, a soggetto (aus dem Stegreif) zu sprechen, mit nicht geringerer Fertigkeit und Zierlichkeit vertreten, als der Dichter es in einer geschriebenen Rolle vermöchte."[3]) Eugenio: Liessen sich denn aus unseren Charakter-

1) Brighella è troppo furbo, Arlecchino è troppo sciocco ... Col furbo starò male di giorno, e collo sciocco starò male di notte. — 2) Fate di due pazzi un savio, ed allora vi sposerò. — 3) E ci sono tuttavia de' personnaggi eccellenti, che ad onor dell' Italia, e a gloria dell' arte nostra,

komödien die Masken nicht entfernen?" — Orazio: „Hüten wir uns ja vor einer solchen Neuerung! Noch ist es nicht an der Zeit, sie zu wagen. In allen Dingen muss man nicht mit dem Kopf gegen die herrschende Meinung anrennen. Vormals besuchte das Publicum die Komödie nur um zu lachen, und wollte nichts als Masken auf der Bühne sehen. Wenn ernsthafte Rollen ein etwas längeres Gespräch erforderten, langweilte man sich dabei auf der Stelle. Jetzt gewöhnt man sich allmälich daran, ernsthaftere Gespräche mit Vergnügen anzuhören; man freut sich an den Worten, verfolgt die Ereignisse mit Wohlgefallen, findet Geschmack an der Moral, lacht über die Scherze und Witze, die aus dem Ernste selbst entspringen. Aber man sieht auch die Masken gern. Man muss sie daher nicht ganz beseitigen, vielmehr sie gut anzubringen und mit Erfolg in ihrem lächerlichen Charakter zu erhalten suchen, der im Contrast mit dem Ernsthaften nur desto artiger und zierlicher erscheint."[1]) Das Alles ist vortrefflich und zeigt, von Seiten des Dichters, ein feines Verständniss seiner Kunst und Technik und muss gerade aus dem Munde des Directors einer Truppe Maskenspieler, unter welchem wohl kein anderer als Sacchi selbst zu denken ist, die fesselndste Wirkung auf das Venezianische Theaterpublicum ausgeübt haben, wie dies auch wirklich der Fall war: eine Erscheinung, in der wir zugleich ein Merkmal des Fortschrittes zu erblicken haben, den das Theaterpublicum seit dem 16. und

---

portano in trionfo con merito e con applauso l'ammirabile prerogativa di parlare a soggetto, con non minore eleganza di quello che potesse fare un poeta scrivendo.

1) Eugen. Dalle nostre commedie di carattere non si potrebbero levar le maschere? Oraz. Guai a noi, se facissimo una tal novità: non è ancor tempo di farla. In tutte le cose non è da mettersi di fronte contro all' universale. Una volta il popolo andava alla commedia solamente per ridere, e non voleva vedere altro che le maschere in scena; e se le parti serie facevano un dialogo un poco lungo, si annojavano immediamente: ora si vanno avezzando a sentir volentieri le parti serie e godono le parole, e si compiacciono degli accidenti, e gustano la morale, e ridono dei sali e dei frizzi cavati dal serio medesimo; ma vedono volontieri anche le maschere, e non bisogna levarle del tutto, anzi convien cercare di bene allogarle, e di sostenerle con merito nel loro carattere ridicolo, anch' a fronte del serio più lepido, e più grazioso.

17. Jahrh. gethan. Orazio lässt nun für diesen Morgen die Probe einstellen. Der biedere Anselmo, den Columbina als „Brighella" zum „Furbo" (Spitzbuben) stempelt, ersucht jetzt den Orazio, ihm zu Gefallen den Lelio als dritten Liebhaber (amoroso) zu engagiren. Orazio will ihn erst prüfen. Lelio hat aber seit zwei Tagen nichts gegessen. Ohne Ceres und Bacchus friert, nach dem lateinischen Sprichwort, die Liebesgöttin[1]), um wie viel mehr ein dritter Liebhaber. Eugenio nimmt ihn zu Tische mit. Nach Tische soll die Prüfung auf den dritten Liebhaber stattfinden.

Vittoria (Columbina) meldet eine fremde aufgeputzte Dame in Begleitung ihres Dieners an. Beim Eintritt derselben berufen Placida und Beatrice deren grossmächtige Schönheiten (bellezze grandi). Alle erheben sich von ihren Plätzen. Die Männer ziehen die Hüte beim Erscheinen der vornehmen, im höchsten Staat daherschreitenden Dame. Die Frauen verneigen sich tief. Orazio wagt die ehrerbietigste Bitte, sie möchte doch, damit er gegen die ihr schuldige Hochachtung ja nicht verstosse, so gnädig seyn, zu sagen, mit wem er zu sprechen die Ehre habe. Eleonora: „Ich bin Virtuosin in der Musik" (sono Virtuosa di Musica). Die Herren sehen sich verdutzt ironisch an, setzen die Hüte auf, die Frauen lächeln höhnisch. Die Virtuosa erbietet sich, in den Zwischenacten zu singen. Director Orazio frägt zum Spass nach ihren Bedingungen. Die Virtuosin verlangt 100 Zechinen. — Nicht mehr? — Reisen, Wohnung, Garderobe, das sind Sachen, meint sie, die sich von selbst verstehen. Nachdem Orazio sie ruhig angehört, ihren kleinen Nachtragsansprüchen zunickend: „Die Sache ist also in Richtigkeit?" — Orazio. Vollkommen. — Eleon. Also ... Orazio. Also, Signora, wir können Euch nicht brauchen.[2]) Alle (freudig). Bravo, Bravo! Eleon. Wie? So sehr verachtet Ihr mich? — Orazio. „Glaubt Ihr, meine Gute, die Komiker bedürfen, um ihr Glück zu machen, der Hülfe der Musik? Zu sehr nur hat unsere Kunst eine Zeit lang sich so tief erniedrigt, um von der Musik die Mittel zu erbetteln, die das Publicum ins Theater locken. Aber dem Himmel sey Dank:

1) Sine Cerere et Baccho friget Venus. — 2) Dunque, Signora, noi non abbiamo bisogna di lei.



sie sind nun Alle enttäuscht. Ich mag hier nicht das Verdienst oder Nichtverdienst der Gesangmeister erörtern. Aber so viel muss ich Euch sagen: Musiker und Komiker stehen auf gleicher Linie der Meisterschaft, wenn jeder von ihnen seiner Kunst vollkommen mächtig ist; nur mit dem Unterschiede, dass wir, um uns zu zeigen, ernsthafte Studien machen müssen; ihr aber lasst euch Alles einplappern, wie die Papageye, und versteht es auch, dafür zu sorgen, dass die Hände sich zu eueren Gunsten in Bewegung setzen."[1]) (Ab.) Dann giebt ihr Placida ihre Meinung aufs Butterbrod. „Die Zeiten, meine Beste, sind vorüber, wo die Musik die Komödie unter ihren Füssen hielt. Jetzt haben wir das Theater voll von vornehmer Welt. Und wenn man sonst euch besuchte, um zu bewundern, und zu uns kam, um zu lachen: so spricht man jetzt bei uns vor, um die Komödie zu geniessen, und bei euch, um zu plaudern"[2]) (ab). So wird die Virtuosin auch vom Amoroso Eugenio und dem Dottore oder Pedanten Petronio abgeführt, bis sie mit Lelio allein bleibt, der sich ihr als alten Bekannten und Verfasser der travestirten „Didone in Bernesco" schon zu erkennen gegeben, worin die Virtuosin als Titelheldin in Florenz auftrat und mit dem Meisterwerke des Signor Lelio zusammen Fiasco machte. Lelio lernt in der Schicksalsgenossin seines Libretto nun auch eine Freundin in der Noth, will sagen, eine Leidensgefährtin kennen. Dieses gemeinschaftliche Seelenband eines leeren Beutels hatte der wackere Anselmo auch sogleich herausgewittert: „denn ihre

---

1) Cosa credete, signora mia, che i comici abbiano bisogno, per far fortuna dell' ajuto della musica? Pur troppo per qualche tempo l' arte nostra si è avvilita a segno di mendicar dalla musica i suffragi per tirar la gente al teatro. Ma grazie al cielo, si sono tutti disingannati: io non voglio entrar nel merito, o nel demerito de' professori di canto, ma vi dico, che tanto è virtuoso il musico, quanto il comico, quand' ognuno sappia il suo mestiere; con questa differenza, che noi per comparire, dobbiamo studiare per necessità, ma voi altre, vi fate imboccare come a papagalli, e a forza d' impegni vi fate battere le mani. Signora virtuosa, la riverisco. (parte.) — 2) È passato il tempo, Signora mia, che la musica si teneva sotto i piedi l' arte comica. Adesso abbiamo il teatro pieno di nobiltà, e se prima venivano da voi per ammirare, e da noi per ridere, ora vengono da noi per godere la commedia, e da voi per far la conversazione.

Musik," sagte er im Abgehen für sich, „ist eine Genossin von Sior (Signor) Lelio's Poesie. Hunger, zum Erschrecken."[1]) Sie gesteht ihre Bedrängniss, und dass sie nichts hat, als die Prunklappen, die sie auf dem Leibe trägt. Der Freund in der Noth rathet ihr, die vom gutherzigen Brighella, Anselmo, an sie ergangene Einladung zu Tische anzunehmen. Gegen solche Zumuthung empören sich die Prunklappen: sie erwartet die Einladung vom Director. Lelio aber ist nicht mehr zurückzuhalten; auf den Flügeln des Hungers eilt er, die Löffelmusik anzuhören, die schönste der Welt.[2]) Der Reitknecht oder Lakay der Virtuosin (Staffiero) beschwört seine Herrin, das Essen nicht zu verschmähen. Sie schluckt ihren bittergekränkten Stolz hinunter und begiebt sich, infolge dessen, mit verschärftem Appetit, hochdahinsegelnd und vom Staffiere begleitet, in's Speisezimmer.

Nach der Mahlzeit, wobei Lelio, zur Anwartschaft auf den dritten Liebhaber, eine vorläufige Prüfung als erster Liebhaber von guten Schüsseln glänzend bestanden, recitirt er dem Orazio einen Probemonolog zu dessen voller Zufriedenheit, so dass ihn der Director als dritten Amoroso aufnimmt[3]), nachdem er dem jungen Wildling einige lehrreiche und treffliche Winke über die üblichen, den Fabelinhalt (argomento) vortragenden Prologe gegeben. „Die wahre Art, das Publicum, ohne es zu langweilen, mit dem Argomento der Komödien bekannt zu machen, ist: das Argument selbst in Scenen zu vertheilen und es allmälich zu entwickeln zur Freude und Ueberraschung der Zuhörer."[4]) Der Wink dürfte in Lessings Dramaturgie stehen, wenn er nicht schon darin steht, und selbst Goethe's Theaterdirector Serlo im Wilhelm Meister, zu welchem der italienische Schauspieldirector Sacchi oder dessen deutscher Berufs- und Charaktergenosse, Schröder, gesessen haben könnte — selbst Goethe's Serlo würde die

---

1) La musica desta padrona, l' è compagna della poesia de Sior Lelio. Fame tanta, che fa paura. — 2) Vado a sentire l' armonia de' cucchiai, ch' è la più bella musica di questo mondo. — 3) Vi accetto con ogni soddisfazione. — 4) Ma la vera maniera di far l'argomento delle commedie senza annoiare il popolo, si è dividere l' argomento stesso in più scene, e a poco a poco andarlo dilucidando, con piacere e con sorpresa degli ascoltanti.

treffenden kunstverständigen Bemerkungen von Goldoni's Orazio-Sacchi unter seine bedeutsamen, auf Theaterpraxis bezüglichen Aussprüche aufnehmen. Gelegentlich des Monologs in Versen, den Lelio als Probestück für sein Examen rigorosum zum dritten Amoroso hersagt, und als dessen Autor Lelio den Dichter der Truppe (Goldoni) dem Director bezeichnet[1]), lässt dieser den Orazio dem jungen neuengagirten Monologensprecher, der sich vornahm, dem Dichter der Truppe im Verfertigen von Komödien nachzueifern und ihn wo möglich zu erreichen, Folgendes zu Gemüthe führen. Orazio: „Ei mein Sohn, dazu gehört vor Allem, dem Theater so viele Jahre gewidmet zu haben, wie er, dann erst könnt Ihr hoffen, etwas Leidliches zu leisten. Denkt Ihr etwa, er sey mit Einem Schlag Komödiendichter geworden? Nach und nach hat er sich dazu befähigt, und nur durch vieljähriges Studium, langwierige Uebung und ununterbrochene Beobachtung des Theaters, der Sitten und des Geistes der Nationen, ist es ihm gelungen, die Sympathien des Publicums zu gewinnen.“[2])

Die eine Seele wäre aus dem Fegefeuer des beschäftigungslosen Hungerleidens gerettet. Nun kommt die Reihe an die Seele der Virtuosin, die, wie Dante's Seelen, im Fegefeuer ihrer Misere singt. Die Bravoursängerin Eleonora versichert dem Director Orazio, die guten Sitten seiner Theaterdamen hätten ihr Herz erobert. Orazio: „Zu unserem Troste ist nicht nur jede schlechte Sitte von den Personen, sondern auch jedes Aergerniss von der Bühne gewichen. Jetzt werden keine obscönen Worte, schmutzige Zweideutigkeiten, unanständige Gespräche vernommen. Man sieht keine gefährlichen Lazzi's, keine anstössigen Gebärden, keine schlüpfrigen Scenen mehr, die ein böses Beispiel geben. Jetzt können gesittete Mädchen ins Theater gehen, ohne befürchten zu dürfen, nichtswürdige und schamverletzende Dinge

---

1) Sono (die Verse) dell' autore delle vostre commedie. — 2) Orazio. Eh figliuolo, bisogna prima consumar sul teatro tanti anni, quanto ne ha egli consumati, e poi potrete sperare di fare qualche cosa. Credete, ch' egli sia diventato compositore d' un tratto? L' ha fatto a poco a poco, ed è arrivato ad essere compatito dopo un longo studio, una longa pratica, ed una continua osservazione del teatro, dei costumi e del ingenio delle nazioni.



zu hören."[1]) Die Probe-Recitation der Virtuosin aus der travestirten „Didone di Bernesco" unterbricht Orazio, nicht weil ihm ihr Recitiren missfällt, sondern weil er an der Parodie Anstoss nimmt: Er mag nicht die schönen und lieblichen Verse der „Didone" ins Lächerliche ziehen hören. „Hätte ich vorher gewusst, dass Signor Lelio die Melodramen eines so berühmten und ehrwürdigen Poeten[2]) verunstalten könnte, ich würde ihn in meine Gesellschaft nicht aufgenommen haben. Er wird sich wohl hüten, künftighin sich einer ähnlichen Ungebühr zu unterfangen. Wir haben alle Ursache, den Werken jenes berühmten Dichters, die uns so reichlichen Vortheil brachten, zu grossem Danke uns verpflichtet zu fühlen."[3]) Er empfiehlt ihr, beim Recitiren sich einer grössern Natürlichkeit zu befleissigen. „Achtet darauf, die letzten Sylben kräftiger zu betonen, damit man sie deutlich vernehme ... Hütet euch besonders vor dem Sington und vor dem Declamiren. Recitiret vielmehr so natürlich, als ob ihr sprechen würdet. Da die Komödie eine Nachahmung der Natur ist, muss Alles in ihr den Anschein des Natürlichen und Wahrscheinlichen haben. Was die Geberde anbelangt, muss auch sie natürlich seyn. Die Hände müsst ihr nach dem Sinn der Worte bewegen. Begleitet euer Geberdenspiel meist mit der rechten Hand, nur selten mit der linken; und vermeidet es, beide zugleich zu bewegen, es sey denn bei einem heftigen Zornaffect, oder dass eine Ueberraschung, ein lebhafter Ausruf es geböte; und es diene euch zur Regel, dass eine Periode stets mit der Geberde derselben Hand zu Ende zu führen ist, mit welcher sie begonnen worden."[4])

1) Per nostra consolazione, non solo è bandito qualunque reo costume nelle persone, ma ogni scandalo dalle scena. Più non si sentano parole oscene, equivoci sporchi, dialoghi disonesti. Più non si vedono lazzi pericolosi, gesti scorretti, scene lubriche, di mal esempio. Vi possono andar le fanciulle senza timor d' apprendere cose immodeste o maliziose. — 2) Metastasio. — 3) Non posso soffrire di sentire porre in ridicolo i bellissimi e suavissimi versi della Didone; e se avessi saputo, che il Signor Lelio avesse strappazzati i drammi d' un cosi celebre e venerabile poeta, non l' avrei accettato nella mia compagnia: ma si guarderà egli di farlo mai più. Troppo obbligo abbiamo alle opere di lui, dalle quali tanto profitto abbiamo noi ricavato. — 4) Badate bene di battere le ultime sillabe, che s' intendano ... Guardatevi soppratutto dalla cantilena, e

Diese Vorschriften würde Hamlet seinen Schauspielern gegenüber gut heissen. Neben einer in Handlung gesetzten Poetik, ist Goldoni's Teatro Comico auch eine in Scene gesetzte Theaterschule. Ausserdem ein örtliches Theatersittenbild jener Zeit in Beziehung zum damaligen Publicum, welchem eine kunstberechtigte und selbst culturgeschichtliche Geltung zuerkannt werden muss. Unser trefflicher Theaterdirector giebt der menschenfreundlich angeworbenen, von einer abgetakelten Bravoursängerin zu einer gesitteten Schauspielerin bekehrten Genossin seiner Bühne noch einige höchst beherzigenswerthe Rathschläge, inbetreff ihres künftigen Verhaltens, den weiblichen Mitgliedern seiner Gesellschaft gegenüber, und verlässt sie so erbaut von seinen wohlmeinend verständigen Belehrungen, dass sie sich ernstlich vornimmt, ihrem neuen Berufe gewissenhaft nachzukommen, und dahin zu streben, vermöchte sie auch nicht unter den ersten zu glänzen, doch mindestens nicht zu den letzten gezählt zu werden.[1]) Es ist ein liebenswürdiger und auch der Besserungstendenz seiner Poetik entsprechender Zug unseres Dichters, dass er die Wirksamkeit seiner Heilmethode an der rasch eingetretenen Genesung der zwei räudigen Schafe sich bewähren lässt, als unmittelbare Folge der nachsichtsvollen, kunst- und menschenfreundlichen Aufnahme derselben in die musterwürdige Gesellschaft.

Nun tritt wieder der Souffleur des Probirstückes dazwischen, dessen Schlussact, der dritte, worin Rosaura und Florindo ein Paar werden, zu Ende probirt wird. Der alte „Pantalone“, der Nebenbuhler seines Sohnes, Florindo, läuft auf gar zu saumseligen

---

dalla declamazione, ma recitate naturalmente, come se parlaste, mentre essendo la commedia una imitazione della natura, si deve fare tutto quello che è verisimile. Circa al gesto, anche questo deve essere naturale. Movete le mani secondo il senso della parola. Gestite per lo più colla dritta, e poche volte colla sinistra; e avvertite di non muoverle tutte due in una volta, se non quando un impeto di collera, una sorpresa, una esclamazione lo richiedesse; servendovi di regola, che principiando il periodo con una mano, mai non si finisce coll' altra; ma con quella, con cui si principia terminare ancora si deve. . . .

1) Procurirò di valermene del caso, e giacchè mi sono detta questa professione, cercherò di essere se non delle prime, non delle ultime almeno.



Freiersfüssen und Nebenbuhlerbeinen hinterdrein, und langt eben an, als Rosaura's zärtlicher Vater ihre Hand in die Florindo's legt mit seinem Hochzeitssegen. Nur Lelio erhebt Einspruch gegen die Scene wegen Regelwidrigkeit: sie verstosse gegen Horazens Vorschrift in der Ars Poetica, dass nur drei Personen in einer Scene sprechen sollen[1]), und hier „arbeiten" deren fünf. Lelio interpretirt Horazens „loqui laboret" durch „lavorare."[2]) Orazio, als Berichtiger des römischen Orazio, belehrt ihn eines Bessern. Dabei wirft Lelio eine Bemerkung hin, die einen Hauptnerv der dramatischen Poetik trifft, und aus dem Munde eines solchen Bönhasen um so mehr überrascht: „Wisst ihr", sagt er zu Orazio, „was auf dem Theater immer gefallen wird?" — Orazio. Nun, was denn? — Lelio. „Die Kritik." Das Wort enthält die kathartische Frage in nuce. Die Katastrophe, der Komödie, wie der Tragödie, ist in der That nur das letzte Wort einer dialektischen, thatsächlich geübten Kritik. Orazio setzt einen Dämpfer auf Lelio's „Critica": Nur müsse die in dem Schauspiel oder von demselben geübte Kritik mässig und gelinde seyn. „Sie nehme das Allgemeine, nicht das Einzelne zum Augenmerk; das Laster, nicht den Lasterhaften; sie sey reine Kritik, und neige nicht zur Satire hin."[3]) Die reine Kritik, guter Orazio, die ist eben die vernichtendste Satire. Sie gleicht jenen Blitzen, die tödten, ohne die Haut zu verletzen; die verzehren ohne zu versehren; sie vertilgt die Gattung in der frevelhaften oder lächerlichen Person, gleichgültig, ob dieser ein Haar gekrümmt wird oder nicht. Vernichten, das Thörichte, Unvernünftige; läutern also mit dem Feuer der Vernunft, der Gotteskritik, der Kritik der reinen Vernunft, als komischem oder tragischem Fegefeuer. Wer hätte das hinter dem Lelio gesucht! La Critica — ein sublimes Wort; die delphische Tempelaufschrift über dem Portal des „Teatro Comico." Als solche betrachtet sie auch Orazio, der zu guterletzt dem Arlecchino Ermahnungen giebt, wie Hamlet dem Clown: „Der Harlekin muss wenig sprechen, aber zur

1) Nec quarta loqui persona laboret. A. P. v. 92. — 2) Che non si facciano lavorare che tre persone. — 3) Basta che sia moderata. Che prenda di mira l' universale e non il particolare, il vizio e non il vizioso, che sia mera critica, e non inclini alla satira.

rechten Zeit. Sein Witzwort muss zünden, nicht zerrend prickeln und kritteln. Er muss aus sich heraus zu schaffen wissen, und um zu schaffen, muss man studiren. Gianni. „Mit Verlaub! Man kann auch schaffen, ohne zu studiren.“ — Orazio. Wie denn? — Gianni. „Thun, wie ich gethan: heirathen und Kinder schaffen“[1]) — ohne viel zu studiren, und geht seiner Wege. Orazio schliesst das Stück: „Gehen wir nun. Die Probe ist zu Ende, und aus Allem was wir heute zu sprechen und zu verhandeln hatten, scheint sich nur dies zu ergeben, wie nach unserer Idee unser Teatro Comico sich zu gestalten habe.“[2])

Schon vor uns hat der mehrerwähnte Geisselschwinger, Guiseppe Baretti, Goldoni's eben besprochene Komödie, „Il Teatro Comico“, zergliedert, aber als rechter Goldonimastix zergliedert: zerpflückt, zerfetzt, zu Schanden gerissen, wie der Stossvogel die Taube, dass die Federn in der Luft umherfliegen, gerupft ohne Federlesens. Baretti, Carlo Gozzi's Vergötterer, musste desshalb schon Goldoni's kritischer Verfolger seyn und durfte an ihm kein gutes Haar lassen. Bei Carlo Gozzi wird noch davon ein Wörtchen zu sprechen seyn. Im Augenblick sind es nur einige der von Goldonimastix gegen das „Teatro Comico“ geführten mörderischen Geisselschläge, die vorübergehend unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Nicht nur dass sie die blossen Kleidungsstücke Goldoni's zugleich mit der Garderobe des Teatro Comico ausstäupen: die Mehrzahl der Hiebe schlägt auch, infolge des übermässigen Armschwunges, dem Geissler selbst ins Gesicht, wie dies bereits bei der Stäupung der Fall war, die wir den schrecklichen „Aristarco Scannabue“[3]), an den Gegnern und Nebenbuhlern Metastasio's, zu dessen Ehren und Verherrlichung, verrichten sahen. Baretti nimmt Scene für Scene den ersten Act von Goldoni's

1) L' Arlecchino deve parlar poco, ma a tempo. Deve dire la sua botta frizzante, e non stiracchiata. . . . Bisogna crear qualche cosa del suo, e per creare bisogna studiare. Gianni. La me perdona, che se pol crear anca senza studiar. Orazio. Ma come? Gian. Far come che ho fatto mi; maritarse, e far nascer dei fioi (parte.) — 2) Andiamo pure: è terminata la prova, e da quanto abbiamo avuto occasione di discorrere, e di trattare in questa giornata, credo che ricavare si possa qual abbia ad essere, secondo l' idea nostra, il nostro Teatro Comico. — 3) Aristarch Ochsenschinder; s. o. S. 220.



Komödie, Il Teatro Comico, vor[1]), und reisst ihn in ebenso viele Fetzen, um zu zeigen, dass, wenn beim Anziehen die Beine durch die Hosen fahren, dies den evidenten Beweis liefere, dass die Hose inwendig hohl, und von vornherein aus grossen Löchern bestehe. Er findet gleich in der ersten Scene über die Maassen lächerlich, dass der Impresario den Vorhang nicht will emporziehen lassen, und sich erst vom zweiten Amoroso daran erinnern lässt, dass man im Dunkeln würde spielen. Konnte die Bühne denn aber nicht Seitenlicht durch irgend ein Fenster erhalten? Oder der Director glauben, dass sich bei dem Halbdunkel, hinter einem nichtaufgezogenen Vorhang ganz gut probiren lasse, wie vielleicht schon öfter geschehen, bei Lampenlicht wollen wir annehmen, und dass ihm dieser Umstand erst auf die Erinnerung des zweiten Amoroso einfällt, dabei aber auch sein vielleicht gelegentlich gefasster Vorsatz, beim Probiren Lichter zu sparen, woran er aber nicht gleich gedacht, aus Eifer, die Probe den unberufenen Eindringlingen im Parterre zu entziehen? Und was noch mehr solcher kleinen, für das Publicum völlig gleichgültigen Schrullen bei einem Theaterdirector im Spiele seyn mögen. Das Stück muss doch einen Anfang haben. Da legt Niemand, bei einer scherzhaften Gelegenheitskomödie zumal, den ersten Ruck zum Anfang gleich auf die haarscharfe Waage; Niemand, dessen kritische Waage nicht eben die Zoilus-Waage der Chicane ist; Niemand, der nicht dem Schneider einen Process wegen der Oeffnungen in den Beinkleidern anhängen will, als eben so vieler Löcher, die er anziehen soll. Damit ist die erste Scene geklatscht. Die zweite muss wegen der 16 in Einem Jahre geschriebenen Komödien Goldoni's herhalten. Darauf, meint der „Ochsenschinder", könnte das Publicum auf Griechisch antworten: Goldoni leide an der theatralischen διαῤῥοία. Oimoi kakodaimon, würde Hoffegut in Aristophanes' „Vögel" rufen, die 16 machen dein griechisches Wort nicht, sondern die Beschaffenheit. Weisst du gegen die Eine von den 16 nicht mehr vorzubringen, so macht dein Weniges schon das Maass des griechischen Wortes voll, und deine Kritik der zweiten Scene strengt den zweiten Process gegen den Schneider an, dass er dir, in Rücksicht auf dein griechisches Wort,

1) Fusta letteraria. I. p. 355—376.

keine Kinderhose gemacht, und die Oeffnung am unrechten Ort angebracht. Zu deinem Glück — würde Hoffegut fortfahren — hat Goldoni's erster Act nur 11 Scenen statt 16; es würden sonst deine kritischen Scenen ebenso viele kritische — Gänge seyn, *ἐπικεχοδώς!* Denn was du dem Goldoni aufmutzest, ist weniger Coriander als Mäusedr—, und was du mit deiner Aristarchengeissel peitschest, weniger Sahne als Quark, und noch dazu dein eigener. Den zweiten und dritten Act fertigst du in Bausch und Bogen ab. Die dritte Scene des zweiten Actes, mit dem ganz richtigen und treffenden Vergleich zwischen der italienischen und französischen Komödie, kehrst du doch wieder wie eine Hose um, das Unterfutter nach aussen, indem du jenen Vergleich umstülpst, und die italienische Komödie von der französischen bek— lässest, beschmutzend dein eigenes Nest! Und konntest für ganz andere Verstösse gegen Zweck und Bau des Drama's dem Teatro Comico des Goldoni das Leder vollklopfen! Dass nämlich die Scenen aus keiner Conflicthandlung von innen heraus sich entwickeln, sondern nur äusserlich, gleichsam krystallisch anschiessen, oder gar nur aneinander geklebt oder gelöthet worden; dass der Probiract mit dem Stücke selbst in gar keiner Verbindung steht, und der Balken im Auge der Charakterkomödie ist, mit dem diese den Splitter im Auge der Stegreifkomödie splitterrichtet; dass die Komödie als Oratio pro domo zu sehr aufs Butterbrod gegeben ist, und dass die Oratio die Komödie mitsammt dem Butterbrod verschluckt — kurz, alle die Peccadillen, die aus obiger Zergliederung des Stückes von selbst erfolgen, über die aber trotz alledem jeder Kundige vom kritischen und komischen Handwerk, um des scherzhaften Versuches und um der Belehrung willen, welche die bemerkenswerthe Reform- und Umschwungs-Poetik, durch die Maske einer Komödie, der Theatergeschichte in anregend anmuthiger Weise zu Theil werden lässt, ein Auge zudrücken wird.

Der Pseudo-Komödie lassen wir eine ächte:

Le Smanie per la Villeggiatura[1]) (Die Manie für das Landleben)

folgen, die hoffentlich der Theorie derselben Ehre machen wird. Der Titel sagt schon, um was es sich handelt. Die Passion fürs

---

1) S. o. S. 455.

Landleben ist die Stadtepidemie, die in Livorno — Ort der Handlung, und Maske für Venedig — herrscht. Die beau-monde wird von der Sehnsucht nach der Villeggiatur verzehrt; nicht aus idyllischem Verlangen nach dem Beatus ille: sie stürzt vielmehr in einem Wettrennen zu Wagen und zu Pferd nach den Landhäusern hin, um dort erst einen Wettkampf in Mode-, Putz-, und Spielsucht siegreich zu bestehen, die mitten im Gedränge und Getümmel der Stadt und ihres Geschäftstreibens nicht so behaglich und con amore gedeihen kann, wie in der Stille des Landlebens. Jede Familie wird zum verlorenen Sohn, die Stadt, wie dieser das Vaterhaus, verlassend, um von den naturschwärmerischen Genüssen des Landaufenthalts zurückzukehren zur Stadt, wie der verlorene Sohn von der lieblichen Schweineidylle in sein Vaterhaus. Väter, Mütter, Töchter, Söhne, Cicisbeo's, Hausfreunde, Schmarotzer, in Schaaren brausen sie dahin nach der Villeggiatur, wie die Hexenschwärme in der ersten Mainacht nach dem Blocksberg, und auf tüchtig eingeseiftem Wechselcredit reitend, wie die Hexen auf gesalbten Besenstielen und Ofengabeln. Ei das freudevolle Landleben auf Lustfahrten, Gesellschaftsbällen, an Spieltischen, wo die Kartenfiguren selber Hexentänze aufführen, die Rücken einander zukehrend, mit abgewandten Gesichtern. Und damit der Vergleich in keinem Punkt hinke, kehren die Landschwärmer von ihren idyllischen Smanien heim zur Stadt in ihre Häuslichkeit, ganz in dem Zustande wie die Mainachtschwärmer und Schwärmerinnen vom Blocksberg sich zurück in ihre stillen Hausfreuden stehlen: die Mütter und Töchter erschöpft, matt, seelenöde, geknickt an gutem Ruf, guter Sitte, häuslichen Tugenden; Väter und Söhne zerschlagen, missmuthig, bankbrüchig an Ehre, Credit und Vermögen. Die verschiedenen Phasen: des Ausflugs, des Aufenthalts auf dem Lande, der Heimkehr, hat unser Lustspieldichter, wie schon gemeldet, in einer Gruppe von Charakterstücken geschildert[1]), woraus wir die erste Phase: die Abreise aus der Stadt und die Vorbereitungen dazu, als das harmlosere und daher auch ergötzlichere Stadium in der familienverderblichen Modenarrheit, wählen.

L e o n a r d o giebt seinem Kammerdiener P a o l o, der eben

1) S. o. S. 455.

mit Einpacken von Wäsche und Kleidungsstücken in den Reisekoffer beschäftigt ist, Aufträge wegen Besorgung von allerhand Bedürfnissen für die Reise und auf dem Lande. Paolo bemerkt, die Händler wünschen die alten Rechnungen bezahlt, bevor sie neue Waare verabfolgen. Kurz und barsch wirft Leonardo hin: die Rechnungen sollen bei seiner Rückkehr vom Lande bezahlt werden. Paolo gehorcht schweigend, wie ein treuer Diener zu gehorchen pflegt, nämlich inwendig raisonirend beim Abgehen: „Oh! Ueber ein kleines werden ihn die Grossthuereien des Landlebens auf ein elendes Leben in der Stadt herunterbringen.“[1]) Allein geblieben, findet auch Leonardo, dass er mit seinem Vermögen über die Stränge schlägt. Da aber die Andern es ebenso machen, will er nicht hinter ihnen zurückbleiben[2]) Er heisst seinen Diener, Cecco, dem Filippo Giandinelli bestellen, dass er mit ihm zusammen abreisen werde; und bei Giandinelli's Tochter, Giacinta, soll Cecco anfragen, wie sie geruht, und gelegentlich ausspüren, ob Signor Guglielmo schon dort gewesen. Es braucht keines besondern Scharfsinns, um zu merken, dass Leonardo Absichten auf Giacinta hat, und dass Signor Guglielmo sein Nebenbuhler ist. Die erste Smania meldet sich: Vittoria, Leonardo's Schwester, erklärt ihm; sie gehe nicht eher aufs Land, als bis ihr „mariage“, ein Kleid nach der neuesten Mode, fertig ist. Leonardo hat aber schon Postpferde bestellt, und wird — das sagt er der Schwester — ohne sie mit der Familie Filippo abreisen. Darüber untröstlich, will Vittoria lieber eine Krankheit überstehen, als in der Stadt bleiben, oder ohne ihr „mariage“ abreisen.

Ein Signor Ferdinando wird angemeldet, den das Personenverzeichniss als „Scroccone“ kennzeichnet, ein Zwitter von Spielgauner (escroc) und Schmarotzer. Leonardo warnt die Schwester, ihre modischen Gelüste vor dem Ferdinando zu verrathen, denn das sey Einer, der bei den Familien herumschnoppert, und die er am gierigsten beschmaust, am lächerlichsten verklatscht. Er wetzt so zu sagen seine Esswerkzeuge mit den

1) Oh! vuol passar poco tempo, che le grandezze di villa lo vogliono ridurre miserabile nella città. — 2) Ma lo fanno gli altri, e non voglio di meno.



guten Bissen der Familie, wo er schmarotzt, um sie con amore zu verlästern. Das Verklatschen hebt er sich pour la bonne bouche auf. Vittoria fragt, warum ihn denn ihr Bruder aufs Land mitnehme. Leonardo giebt ihr den Grund an: „Auf dem Lande, sieh, muss man Gesellschaft haben. Jeder strebt, mehr Leute bei sich zu sehen, als er eigentlich dürfte. Da heisst es denn: Der und der hat zehn Personen; Jener acht, dieser nur sechs; wer mehr hat, wird auch mehr geachtet. Zudem ist Ferdinando ein Mensch, der Jedermann zusagt. Er spielt alle Spiele, ist stets guter Laune, reisst Witze, isst, trinkt, macht der Tafel Ehre, verträgt einen Spass und nimmt nichts übel."[1])

Ferdinando legt Proben ab von seiner Klatschlust und Lästerzunge. Vittoria will ihn in ihren Wagen haben. Cecco bestellt heimlich an Leonardo die Rückantwort von Filippo und dessen Tochter, Giacinta: sie nehmen mit Vergnügen seine Reisegesellschaft an. Signor Guglielmo hat sich diesen Morgen bei Fräulein Giacinta nicht sehen lassen. Erfreut über diese Nachricht, geht Leonardo Postpferde bestellen. Vittoria fragt den Cecco, was Giacinta mache. Cecco. Sie hätte eben ein neues Kleid anprobirt, ein Hochzeitskleid, wie er vermuthe, da von „mariage" dabei die Rede war. Vittoria schwört sich im Stillen zu: ohne ihren „mariage" reist sie um keinen Preis. Ferdinando, der ihre Gedanken erräth, wetzt an diesen seine Zunge insgeheim: „Sie möchte wohl auch so ein neues Kleid haben, hat aber kein Geld dazu. Schon sagt es alle Welt: Bruder und Schwester sind ein Paar Narren. Geben mehr aus als sie einnehmen, und verzehren in einem Monat zu Montenero[2]) so viel als sie in Livorno in einem Jahre brauchen würden."[3])

---

1) Vedete bene: in compagna è necessario aver della compagnia. Tutti procurano d' aver più gente, che possono: e poi si sente dire: il tale ha dieci persone, il tale ne ha sei, il tale otto, e chi ne ha più, è più stimato. Ferdinando poi è una persona, che comoda infinitamente. Giuoca a tutto, è sempre allegro, dice delle buffonerie, mangia, beve, fa onore alla tavola, soffre la burla, e non se ne ha a male di niente. — 2) Villa bei Livorno. — 3) E che sì, ch' ella pure vorrebbe un vestito nuovo, e no ha denari per farselo. Già tutti lo dicono: fratello e sorella sono due pazzi. Spendono più di quello che possono, e consomano in un mese a Montenero quello che basterebbe loro un anno in Livorno.

Vittoria, in grösster Aufregung, heisst den Cecco zum Schneider laufen, dass dieser ihren „mariage“ bringe. Ferdinando rathet der Vittoria stichelnd, dem Schneider die Rechnung zu bezahlen, wenn sie ihr Kleid schnell gemacht haben will. Vittoria antwortet schnippisch, sie werde bezahlen, wenn es ihr beliebe. Ferdinando spöttelt ihr nach: „Vortrefflich. Schöne Art, auf dem Lande eine Rolle spielen wollen, und in der Stadt sich misshandeln lassen.“ 1)

Der alte Filippo freut sich, den Guglielmo bei sich zu sehen. Spricht von der Reise aufs Land, die er gegen seine Gewohnheit, der einzigen Tochter zu Liebe, unternehme. Guglielmo bedauert, dass er allein stehe, und daher nicht aufs Land gehen könne. Filippo ladet ihn ein, mit ihm die Partie zu machen. Guglielmo nimmt die Einladung mit Vergnügen an, bis auf den Umstand, dass Leonardo dabei ist, und entfernt sich. Giacinta fordert von ihrem Vater, Filippo, zehn Zecchinen für ein seidenes Staubmäntelchen mit einer Kapuze zur Reise. Wozu die Kapuze? fragt der Vater, ob ein Hut nicht dieselben Dienste leiste. Giacinta findet das komisch: Oh die Hüte! Ihre Kammerjungfer Brigida als dreifaches Echo: oh, oh, oh, die Hüte! — Giac. Was sagst du dazu, Brigida? Die Hüte! — Brig. „Zum Todtlachen, der Signor Padrone — Hüte!“ 2) — Der gute Alte kann seiner Tochter nichts abschlagen. Er gestattet auch, dass Brigida in demselben Wagen die Giacinta begleite, und murmelt im Abgehen in den Bart: „Ich kann nicht Nein sagen; ich bin nicht im Stande Nein zu sagen, und werde niemals Nein sagen.“ 3)

Brigida meint, Leonardo werde eifersüchtig seyn, wenn Guglielmo mit Giacinta in Einem Wagen fährt, und es übel nehmen. Giac. Ei doch! Er hat sich schon Schlimmeres müssen gefallen lassen. Brig. Wenn sie ihn liebe, sollte ihr mehr an seiner Zufriedenheit liegen. Giac. Just das Gegentheil! In

---

1) Bravissima, bel costume, far figura in campagna, e farsi maltrattare in città. — 2) Giac. Oh i capellini! Brig. Oh, oh, oh i capellini! Giac. Che ne dici, eh Brigida? I capellini! Brig. Fu morrire da ridere il Signor Padrone. I capellini. — 3) No so dir: di no, no sono capace di dir di no, e non dirò mai di no.



der Voraussicht, dass er einmal mein Mann seyn könnte, muss ich ihm beizeiten die Eifersucht abgewöhnen. Brig. Gesteht nur, dass ihr Herrn Leonardo nur sehr wenig liebt. Giac. Ich weiss nicht, wie lieb ich ihn habe, nur das weiss ich, dass ich ihn mehr liebe, als ich jemals einen Mann geliebt. Ich wünsche wohl, die Seinige zu werden, aber nicht um den Preis, mich quälen zu lassen. Brig. Verzeiht, aber Liebe ist das nicht, Giac. So kann ich mir nicht helfen, ich kenne keine bessere."[1]) So viel scheint ausgemacht, dass ihr das seidene Staubmäntelchen mit der Kapuze mehr am Herzen liegt, als Leonardo. Doch nicht zu voreilig geurtheilt! Wir wollen's abwarten. Giacinta hat ihr eigenes Köpfchen und ihren eigenen Charakter. Davon wird sie uns gleich eine kleine Probe in der folgenden Scene mit Leonardo geben. Er spielt den Gemessenen; sie macht es ironisch nach. Bald bricht aber der Unmuth durch das gemessene Wesen mit Vorwürfen wegen des Guglielmo. Giacinta: Warum er ihren Vater darüber nicht zur Rede stelle, der ihn eingeladen? Leon. Sie könnte ja die Reise unter irgend einem Vorwand aufschieben, unterlassen. Giac. Das wäre der beste Weg, sich lächerlich zu machen. Leon. Oh, sagt nur, es liegt Euch nichts an mir. Giac. Ich schätze und liebe Euch, aber ich mag nicht Euretwegen der Welt gegenüber eine traurige Figur spielen. Leon. Wär es denn ein gar so grosses Unglück, wenn Ihr in diesem Jahr nicht aufs Land ginget? Giac. Ein Jahr ohne Villeggiatur! Was würde man von mir in Montenero, was in Livorno von mir sagen? Ich würde mich nicht getrauen, den Leuten in's Gesicht zu sehen. Leon. Wenn es sich so verhält, so bleibt freilich nichts übrig. Geht denn, vergnügt Euch, und wohl bekomm's. Giac. Aber Ihr kommt doch mit? Leon. Nein, Fräulein, ich werde nicht mitkommen. Giac. (liebreich) Nicht doch, Ihr geht mit. Leon. Mit Dem mag ich nicht reisen. Giac. Was hat er Euch zu Leid gethan? Leon. Ich kann ihn nicht sehen. Giac. So ist der Hass, den Ihr gegen ihn hegt, grösser

1) Giac. Io non so quanto l' ami: ma so che l' amo più di quello, ch' io abbia amato nessuno: e non avrei difficoltà a sposarlo, ma non a costo di essere tormentata. Brig. Compatite mi, questo non è vero amore. Giac. No so che fare. Io non ne conosco di meglio.

als Eure Liebe zu mir. Leon. Ich hasse ihn eben um Euretwillen. Giac. Aus welchem Grund denn aber? Leon. Weil, weil ... erlasst es mir zu sagen. Giac. Weil Ihr eifersüchtig auf ihn seyd? Leon. Ja denn, weil ich eifersüchtig auf ihn bin. Giac. Nun hab' ich Euch, wo ich wollte. Die Eifersucht, die Ihr gegen ihn hegt, ist eine Beleidigung für mich. Ihr könntet nicht eifersüchtig seyn, wenn Ihr mich nicht für eine Leichtsinnige, eine Kokette, eine Wankelmüthige hieltet. Wer Achtung für ein Mädchen fühlt, kann solche Gefühle nicht nähren, und wo Achtung nicht ist, da ist auch keine Liebe. Und liebt Ihr mich, so lasst mich nur, und versteht Ihr nicht zu lieben, so lernt es. Ich bin Euch zugethan, und treu, und kenne meine Pflicht. Ich mag keine Eifersüchtigkeiten und kein Grollen und Schmollen, und will mich Niemandem zulieb lächerlich machen, und ich soll aufs Land, und muss, und will aufs Land (ab). Leonardo. Geh, und dass dich der Teufel zerreisse — doch nein: vielleicht geht sie dennoch nicht. Ich thue alles Mögliche, um sie davon abzubringen. Verwünschte Villeggiaturen! Auf der Villa hat sie diese Freundschaft geschlossen; dort hat sie ihn kennen lernen. Alles soll wieder ausgepackt werden. Mag die Welt reden, was sie will, mag meine Schwester sagen, was ihr beliebt. Nichts von Villa mehr! Es wird nicht aufs Land gegangen."[1])

---

1) Leon. Eh! dite che non vi curate di me. Giac. Ho della stima, ho dell' amore per voi: ma non voglio per causa vostra fare una trista figura in faccia del mondo. Leon. Sarebbe un gran male, che non andaste un anno in Villeggiatura? Giac. Un anno senza andare in Villeggiatura! Che direbbero di me a Montenero? Che direbbero di me a Livorno? Non avrei più ardire di mirare in faccia nissuno. Leon. Quand' è così, non occorr' altro. Vada, si diverta, e buon pro le faccia. Giac. Ma ci verrete ancha voi. Leon. Signora, non ci verrò. Giac. (amorosomente.) Eh! sì, che verrete. Leon. Con colui non ci voglio andare. Giac. E che vi ha fatto colui? Leon. Non lo posso vedere. Giac. Dunque l' odio che vete per lui, è più grande dell' amore che avete per me. Leon. Io l' odio appunto per causa vostra. Giac. Ma per qual motivo? Leon. Perchè, perchè ... non mi fate parlare. Giac. Perchè ne siete geloso? Leon. Sì, perchè ne sono geloso. Giac. Qui vi voleva. La gelosia che avete di lui, è un' offesa che fate a me, e non potete essere di lui geloso, senza credere me una frasca, una civetta, una banderuola. Chi ha della

Die erste Scene des zweiten Actes findet Leonardo's Schwester, Vittoria, mit dessen Diener Paolo beim Einpacken der Reisesachen beschäftigt. Sie ist bei bester Laune. Das Kleid, den „mariage", bekommt sie um Mittag, von einem anderen Schneider, der mit der Zahlung warten will. Wovon bezahlen? fragt Paolo. Vom Spielgewinn, meint Vittoria. Das Spielgeld möchte ihr Paolo borgen. Diese Zumuthung eines Fräuleins, an ihren Hausdiener gerichtet, würde vielleicht auf jedem andern, als italienischen Theater Anstoss erregen, und schon zur Zeit Goldoni's erregt haben. Derartige Indelicatessen müssen wir schon in Kauf nehmen, besonders da sie Goldoni's Publicum für keine solche hielt. Paolo würde der jungen Herrin mit Vergnügen das Spielgeld borgen, wenn er es hätte. Allein auch er steht bei ihrem Bruder in Rückstand mit einem halben Jahr Lohn. Die Feldfrucht sey missrathen; die Winterernte schon im voraus verkauft, und vom geizigen Onkel sey nichts zu erwarten. Vittoria. „Doch wie dem abhelfen? Paolo. Ihr müsst Eure Ausgaben regeln, eine andere Hausordnung einführen; vor Allem die Villeggiatur aufgeben. Vittor. Die Villeggiatur aufgeben? Man sieht, dass Ihr ein Mensch gemeinen Schlages seyd. Schränke die Ausgaben im Hause ein; richte den Tisch in der Stadt ökonomischer ein; vermindere die Dienerschaft, und gieb ihr weniger Lohn. Man kleide sich mit weniger Aufwand; spare und knausere in Livorno. Aber die Villeggiatur darf nicht darunter leiden. Der Aufwand daselbst muss unserem Stande entsprechen, reichlich und grossartig seyn wie gewöhnlich, und mit dem gerühmten Anstand geschehen."[1]) Nun kommt Leonardo, und befiehlt den

---

stima per una persona, non può nutrire tai sentimenti, e dove non vi è stima, non vi può essere amore; e se non mi amate lasciatemi, e se non sapete amare, imparate. Io vi amo, e son fidele, e son sincera, e so il mio dovere, e non vo' gelosie, e non voglio farmi ridicola per nessuno, e in villa ci ho d' andare, e devo andare, e ci voglio andare.

1) Vitt. A come avrebbe da rimediarci? Paol. Regolar le spese: cambiar sistema di vivere: abbandonar sopra tutto la villeggiatura. Vit. Abbandonar la villeggiatura? Si vede bene, che siete un uomo da niente. Restringa le spese in casa: scemi la tavola in città: minuoi la servitù: le dia meno salario. Si vesta con meno sfarzo, risparmi quel che getta in

Koffer wieder auszupacken. Paolo soll die Einkäufe den Krämern wieder zurücktragen. Vittoria fragt voll Verdruss, was denn vorgefallen. Leon. Giacinta verdiene seine Liebe nicht, und verbietet der Schwester ihren Umgang. Uebrigens habe er Filippo Dinge sagen lassen, dass er seine Tochter, wenn er kein Klotz ist, für diesmal nicht aufs Land bringen wird. Vittoria. „Das freut mich. Nun wird sie auch mit ihrem Prachtkleid in Livorno Staat machen können. Ich werde sie darin auf der Stadtmauer spazieren gehen sehen. Begegne ich ihr, soll sie für Spott nicht sorgen dürfen. Leon. Ich will nicht, dass du mit ihr redest. Vitt. Oh ich spreche nicht mit ihr, keine Sylbe. Ich verstehe mich aufs Necken, auch ohne zu sprechen."[1]) Ein Misszug, aber ein ewig weiblicher, zumal bei Rivalinnen in der Toilette, und daher lustspielgerecht, und lustspielwürdig.

Ferdinando kommt reisefertig dahergehüpft und schneidet ein satirisches Gesicht als er hört, dass Leonardo nicht aufs Land geht. Ein Ferdinando weiss aber gleich Mittel und Wege. Er wird mit Filippo und Giacinta reisen, und beträufelt seinen Freund Leonardo mit dem heissen Fett von Filippo's Wohlhabenheit. Leonardo sagt, er könne gehen, wohin es ihm beliebe, und möchte sich künftig die Ungelegenheit ihn zu besuchen ersparen, und verlässt das Zimmer, für sich eifernd: „die unverschämten Beutelschneider, die frechen Lästerer!"[2])

Ferdinando äussert gegen Vittoria Verwunderung über Leonardo's Unmuth, und lobt es, fortfahrend in seinem sarkastisch-boshaften Ton, dass ihr Bruder es vorzieht, seine Geschäfte in der Stadt abzuwarten, während sich Filippo von seiner Tochter zu unvernünftigen Verschwendungen verleiten lasse. Dann rühmt er das prächtige neue Kleid der Giacinta, worin sie auf dem Lande Aufsehen erregen werde. Vittoria glaubt, in Aparte's

---

Livorno. Ma la villeggiatura si deve fare, e ha da essere da par nostro, grandiosa secondo al solito, e colla solita proprietà.

1) Vitt. Vi ho gesto. Anch' ella sfoggerà il suo grand' abito in Livorno. La vedrò a passeggiar sulle mura. Se l' incontro, le vo' dar la baia a dovere. Leon. Io non voglio che le parliate. Vitt. Non le parlerò, non le parlerò. Sò corbellar senza parlare. — 2) Scrocchi insolenti, mormoratori indiscreti.



natürlich, vor Neid und Verdruss zu bersten. Putzsucht und Toilettenneid, das ist die erbsündliche Strafe für Eva's Apfelbiss, am Herzen ihrer Töchter fortnagend mit dem Zahn der Verführerschlange. Zu solchen mit allen Zaubergiften der Medea durchtränkten Putzgewanden hat sich Eva's Feigenblatt und Schaffell entfaltet! Und wie sich die böse Zunge, der „Scrocco“, an dem Verdrusse des Mädchens weidet, als ob er jene Schlange leibhaftig wäre, und nun nachträglich in Schadenfreude schwelge. Mit einem tückisch vergnügten Blicke auf die geärgerte Vittoria kitzelt er sich heimlich: „Es wurmt sie, es frisst ihr das Herz. Ich freue mich närrisch darüber“[1]), und empfiehlt sich, die gespaltene Zunge wie ein zweischneidig vergiftetes Stilet dem geärgerten Mädchen wiederholt ins Herz senkend, und gerade in den Herznerv solcher Mädchen wie die Vittoria: in die Herzfalte ihrer leidenschaftlichsten „Smanie“: der Villeggiaturen- und Toilettensucht. Der Spielgauner, die Schmarotzerschlange, empfiehlt sich mit dem Freudenrufe: „Es lebe die schöne Jahreszeit, es lebe das Landvergnügen, es lebe die Villeggiatur!“[2]) Zu schadenfroh, zu boshaft fürs Lustspiel, könnte man meinen. Vielleicht nicht mit Unrecht, wenn das Mädchen, der es gilt, nicht selbst von ähnlichen Gefühlen ihr Herz hätte beschleichen lassen. Dennoch käme das Lustspiel durch eine solche Rechtfertigung nur vom Regen in die Traufe, wenn die Strafe nicht eine Schwäche und Thorheit des Geschlechtes träfe, und dieser thörichte Wetteifer am Ende nicht doch noch lächerlicher als verderblich wäre. Die Kleinlichkeit, das Nichtige, Kindisch-Eitle eines Motivs: wie Mädchenneid aus Toilettenehrgeiz, macht es komisch, und giebt selbst dem Spott einer Gesellschaftsfigur, wie dieser Ferdinando, ein Heimathsrecht in der Komödie. Man höre die Selbstbeichte, die Vittoria, nun allein gelassen, ablegt, und man wird die volle Absolution — dem komischen Dichter ertheilen: „Es fehlt mir“, sagt sie, „an der nöthigen Tugend. Ich bin in der grössten Betrübniss, und meine grösste Qual ist der Neid.“[3])

1) Si rode, si macera. Ci ho un gusto pazzo. — 2) Viva il bel tempo, viva l' Allegria, viva la villeggiatura! — 3) Io non ho tanta virtù che basti. Sono in mi afflizione grandissima, e il mio maggior tormento è l' invidia.

Doch verhindert sie dieses Selbstbekenntniss nicht, sich sogleich aufzumachen, und Giacinta aufzusuchen, um sich zu überzeugen, ob diese aufs Land geht, mag daraus entstehen, was will.

Wir sind wieder bei Filippo und finden ihn ärgerlich darüber, dass Leonardo auch seine Postpferde abbestellt, als ob Leonardo sie zu bezahlen hätte. Giacinta drängt zur Abreise. Filippo möchte erst noch mit seinem alten Freunde, Fulgenzio, sprechen. Die Kammerzofe, Brigida, hat einen Zahn auf den ernsten Mann, den Fulgenzio, der, als aufrichtiger Freund des Hauses, dem schwachen Filippo die Leviten liest.. „Er hat immer etwas über unsere Lebensweise, über den Haushalt, über unsere Wirthschaft zu raisoniren. Ich will doch ein wenig horchen, ob er über mich etwas vorbringt", sagt Brigida für sich im Abgehen, als sie den Fulgenzio kommen sieht. Der alte, strenge Freund kommt auch im Interesse des Leonardo, der ihn ersucht hat, dem Filippo die Landpartie auszureden. Fulgenzio hält dem Filippo das Ungeziemende vor, seine Tochter von einem fremden jungen Mann, wie Guglielmo ist, aufs Land begleiten zu lassen und giebt dem Vater zu verstehen, dass ein angesehener junger Mann dadurch verhindert werde, um die Tochter anzuhalten. Filippo entschuldigt sich mit seiner allzugrossen Herzensgüte. Fulgenzio. „Ein zu gutes Herz von Seiten des Vaters verschlechtert das Herz der Tochter."[1] Fulgenzio's Abgangsaparte — mit einem solchen entfernen sich fast alle Personen in dieser Komödie, wie an Stelle der Abgangsarien im Melodrama — stellt seiner Rechtschaffenheit und biedern Freundschaft ein vollgültiges Zeugniss aus: „Ich glaube mich um Herrn Leonardo verdient gemacht zu haben. Meine Absicht aber war, der Wahrheit, der Vernunft, dem Interesse und der Würde des Filippo einen Dienst zu erzeigen."

Filippo ist entschlossen, dem Guglielmo abzusagen. Giacinta aber überzeugt ihn, dass die Absage das schlimmere Uebel wäre, und dass es für diesmal, aber nur für dieses eine Mal, bei dem Mitfahren des Guglielmo verbleiben müsse: „Wenn Ihr seine Begleitung jetzt ablehnt; wenn Ihr ihm die Unbill zufügt, und ihn jetzt zurückweiset, sind wir morgen, Ihr und ich, in Livorno

---

1) Il troppo buon cuore del padre fa essere di cattivo cuore la figlia.

und Montenero in aller Leute Mund; erzählt man Anekdoten von uns. Und die Glossen, die sie über uns machen würden! Der Eine sagt: Sie hatten eine Liebschaft zusammen und wurden einander überdrüssig. Ein Anderer meint: Der Vater hat etwas gemerkt. Dieser zieht über Euch, und jener über mich her. In jedem Falle kann unser Ruf nur darunter leiden." „Was gäb ich darum" — sagt der im Stillen von der verständigen Tochter höchlich erbaute Vater bei Seite — „Was gäb' ich darum, wenn Fulgenzio sie sprechen hörte!" — Dann laut: „Könnten wir denn aber die Landpartie nicht lieber ganz aufgeben?" Giacinta. „Einestheils wäre es freilich besser, aber andererseits wieder schlimmer. Denkt doch nur! Die guten Zungen von Montenero wie die über uns herfallen würden! Der Herr Filippo geht nicht mehr aufs Land, es ist mit ihm zu Ende, er hat nicht mehr das Zeug dazu. Seine Tochter, — die Aermste! — hat schnell aufgehört, eine Rolle zu spielen. Mit der Mitgift ist es aus. Wer wird sie nehmen? Wer wird sie wollen? Sie mussten sich einschränken, mussten's an den Schüsseln sparen. Was man sah, war blosser Rauch, kein Braten. Ich glaube sie zu hören. Mich überläuft es kalt."[1]) Filippo. Dir scheint es also gerathen, dass Guglielmo mit uns fahre? Giac. Für diesmal, da es doch geschehen. Aber nie wieder, Papa, nie wieder. Es diene Euch zur Lehre für künftige Fälle. Fil. (für sich) 's ist ein Mädchen

---

1) Giacinta. ... Ma se dite ora de non volerlo; se gli fate la mal' azione di licenziarlo, non arriva domani, che voi ed io per Livorno, e per Montenero siamo in bocca di tutti: si alzano sopra di noi delle macchine, si fanno degli almanacchi. Chi dirà: erano innamorati e si son disgustati. Chi dirà: il padre si è accorto di qualche cosa. Chi sparlerà di voi, chi sparlerà di me, e per non far una cosa innocente, nè patira la nostra riputazione. Filippo (quanto pagherei che ci fosse Fulgenzio che la sentisse!) Non sarebbe miglio che lasciassimo stare d' andar in Campagna? Giac. Sarebbe miglio per una parte: ma per l' altra poi sarebbe peggio. Figurarsi! Quelle buone lingue di Montenero, che cose direbbono de' fatti nostri. Il Signor Filippo non vileggia più, ha finito, non ha più il modo. La sua figliuola, poveraccia! ha terminato presto di figurare. La dote è fritta: chi l' ha da prendere? Chi l' ha da volere? Dovevano mangiar meno, dovevano trattar meno. Quello che si vedeva era fumo, non era arrosto. Mi par di sentirle: mi vengono i sudori freddi.

von grossen Geistesgaben.[1]) Sie wiederholt: „Aber nicht wieder, ja nicht wieder!" — Und er im Abgehn betheuernd: „Nie wieder, mein Töchterchen, der Himmel segne dich! — niemals wieder!"[2]) Giacinta (allein). Es liegt mir nichts an Guglielmo. Aber Leonardo soll es nicht durchsetzen. Er lerne künftighin sich mit mehr Rücksicht zu betragen. Sie ist zur Sklavin nicht geboren und will keine Sklavin seyn. Brigida meldet Vittoria an, und insinuirt etwas von dem nicht bezahlten Kleide. Vittoria und Giacinta überbieten sich beide an zärtlichen Herzlichkeiten. Umarmungen und Küsse alle Nasenlang. Unter den Liebkosungen vergeht indessen Vittoria vor Begierde, zu erfahren, ob Giacinta aufs Land reist, und weiss nicht wie sie es aufs Tapet bringen soll. Giacinta möchte die Freundin von Herzen ärgern, und spricht von ihrem seidenen Staubmäntelchen mit der Kapuze. Ob Vittorinchen denn keines habe? Vittorina hinwerfend: sie besitze wohl eines, trag' es aber nicht. Giacinta (beiseit) Sie ist recht lächerlich.[3]) Giacinta wundert sich, dass Vittorina sich einen „Mariage" hat machen lassen, und stichelt mit dem Schneider und dem Bezahlen: „Nein, nicht Alle bezahlen ihre Kleider. Nicht Alle haben die Art und das Schicklichkeitsgefühl, das wir besitzen. Es giebt welche die Jahre lang auf die Bezahlung warten lassen, und wenn sie es dann eilig haben, wird der Schneider schwierig. Er verlangt sein Geld zur Stelle, und so entsteht Streit und Zank — (für sich) der Hieb sitzt! und das ganz nach der Mode. Giacinta bedauert, dass Vittoria ihren mariage nicht auf dem Lande wird zeigen können, da sie ja nicht hingehe. Vittoria stellt dies in Abrede. Verzehrt sich im Stillen vor Verlangen, Giacinta's mariage zu sehen. Giacinta thut, als riefe man sie zu Tische. Vittoria steht auf. Giac. Wenn sie bleiben will, so wird es ihr zum grössten Vergnügen gereichen. Vittoria (beiseit.) Fast möcht' ich bleiben aus Neugierde wegen des Kleides. Giacinta in die Scene sprechend, und wie ärgerlich, dass man sie abrufe. Vittoria. Mit wem sprichst du? Giac. Mit dem Diener, der mich zu Tische

---

1) È una figliuola di gran talento. — 2) Mai più, figliuola, che tu sia benedetta, mai più. — 3) E propriamente ridicola.

ruft. Diese Leute haben so gar keine Lebensart." Vittoria, die keinen Diener gesehen noch gehört, weiss nun, woran sie ist, und empfiehlt sich. Giac. „Auf Wiedersehen, Theuere. Bleib mir gut, denn ich bin es dir von Herzen. Vittoria. Sey versichert, dass ich deine Gesinnungen erwidere. Giac. Ein Küsschen wenigstens. Vitt. Ja, mein Herz. Giac. Mein Juwel, meine Wonne! (küssen sich.) Vitt. Lebwohl. Giac. Lebwohl. Vitt. (beiseit.) Ich gebe mir alle Mühe, mich zu verstellen, aber ich möchte bersten vor Aerger (ab.) Giac. (beiseit.) Die neidischen Frauenzimmer, ich kann sie nicht ausstehen"[1] (ab.) Um diese weiblichen Judasküsse, dieses vipernhafte Schönthun miteinander, dieses zierliche Züngeln mit dem Giftzahn in Parenthese — um die Vorzüglichkeit dieser gleissenden Mädchen-Unterhaltung als Schlussscene eines zweiten Lustspielactes ihrem ganzen Verdienste nach zu würdigen, muss man sich in Gedanken an den Abend zurückversetzen, wo sie zum erstenmal im vollen Glanze ihrer Ursprünglichkeit und noch nicht durch unzählige Nachahmungen verwischten Neuheit dem Publicum sich darstellte.

Leonardo freut sich über die Nachricht, die ihm Fulgenzio bringt, dass dem Guglielmo von Filippo abgesagt worden. Nun rathet ihm aber auch der wackere Vermittler, um Giacinta bei ihrem Vater anzuhalten. „Ihr habt mich in den Tanz eintreten lassen, nun möchte ich auch nicht mit Unehren ausscheiden. Eins von beiden also: entweder Ihr erklärt Euch dem Filippo, oder ich werde ihm, in Bezug auf Euch, ebenso den Text lesen, wie ich es inbetreff des Guglielmo gethan." Und erbietet sich, die Vermittelung weiter zu führen. Leon. Ob es nicht besser wäre, bis zur Rückkehr vom Lande damit zu warten. Fulg. Ei doch! In einer Villeggiatur kann sich gar Mancherlei ereignen. Auch ich war einmal jung; kein Thor, dem Himmel sey Dank, aber Thorheiten habe ich genug erlebt. Mein Pflichtgefühl ge-

---

1) Giac. Addio Cara. Vogliate mi bene, ch' io vi assicuro che ve ne voglio. Vitt. Siate certa che siete corrisposta di cuore. Giac. Un bacio almeno. Vitt. Si mia vita. Giac. Cara la mia gioia (si baciono). Vitt. Addio. Giac. Addio. Vitt. (Faccio degli sforzi a fingere, che mi sento crepare.) (parte). Giac. Le donne invidiose, io non le posso soffrire.) (parte.)

bietet mir, dem Freunde reinen Wein einzuschenken: Entweder um die Tochter für Euch bei ihm anzuhalten, oder ihn vor Euch zu warnen.“ Leonardo ist damit einverstanden, dass Fulgenzio die Angelegenheit mit Filippo abmache. Nur möchte er bedenken, dass man noch heute nach Montenero abreisen will, wohin Alles dränge und eile: Signor Filippo, Giacinta, seine Schwester. — Fulgenzio. Hu! wohin ist es mit dieser Passion fürs Landleben nicht schon gekommen! Ein Tag Aufschub scheint ihnen ein Jahrhundert. Alle anderen Geschäfte müssen zurückstehen. Gut, ich gehe sogleich zu Filippo. Ich will Euch den Dienst leisten, und Euch zufrieden stellen. Aber, theurer Freund, gestattet meiner Aufrichtigkeit noch ein Paar Worte. Verheirathet Euch, um vernünftig zu werden, nicht um Euch noch mehr zu Grund zu richten. Ich weiss, es steht mit Euern Angelegenheiten nicht zum Besten. 8000 Scudi Mitgift können Euern Vermögensverhältnissen wieder aufhelfen. Gebt aber die Summe nicht für die Vergnügungen Eurer Frau aus. Verschwendet das Geld nicht auf Villeggiaturen. Klugheit, Wirthschaftlichkeit, Besonnenheit! Ein sorgloser Schlummer ohne Herzensunruhe ist mehr werth, als alle Lustbarkeiten der Welt. So lange etwas da ist, geniessen Alle mit. Ist nichts mehr da, regnet es Stichelreden, Hohn und Spott. Entschuldigt mich. Ich eile, die Sache für Euch in Ordnung zu bringen augenblicklich.“[1])

Die romantisch-hedonistische Aesthetik, welche, unbeschadet der kunstphilosophischen Amtsmiene, die sie angenommen, noch gegenwärtig die herrschende ist, hat zwar die Moral aus der Komödie verbannt, und in die Acht und Aberacht erklärt; da indessen die Moral als Mutter der Parabase, welche die Mutter der

1) Fulg. Poh! fin dove è arrivata la passione del villeggiare! Un giorno par un secolo. Tutti gli affari cedono: via, anderò subito: vi serverò, vi soddisferò. Ma, caro amico, soffrite della mia sincerità dùe parole ancora. Maritatevi per far giudizio, e non per essere più che mai rovinato. So, che le cose vostre non vanno molto felicemente. Otto mila Scudi di dote vi possono rimediare; ma non gli spendite intorno a vostra moglie, non li sacrificate in Villeggiatura: prudenza, economia, giudizio. Val più il dormir quieto, senza affanni di cuore, di tutti i divertimenti dal mondo. Fin che ce n' è, tutti godono, quando non ce n' è più, motteggi, derisioni, fischiate. Scusatemi. Vado a servirvi immediatamente (parte).



Komödie[1]), deren Grossmutter ist: so wird die Tochter, aus Rücksichten der Pietät und Ehrerbietung ab und zu der Grossmutter auch ein ermahnendes Wörtchen gönnen. Zumal wenn dieses Wörtchen so schicklich und an rechter Stelle angebracht wird, wie in dieser Scene zwischen dem Fulgenzio und Leonardo. Die grossen Komiker waren stets auch grosse Moralisten; ja ihre Komik war nur die Maske einer strengen, mit dem tragischen Sittengesetz übereinstimmenden Moral. Oder ist des Aristophanes *δίκαιος λόγος*[2]), die gerechte, will sagen, sittengerechte Rede, das Recht der öffentlichen und Familienmoral vertretenden Rede, ist diese etwa darum die komödisch bevorrechtigte, weil der grosse altattische Komiker seine rivalisirende Strafrede einer allegorischen Figur, und der Lustspieldichter neuerer Zeiten einer wirklichen Person in den Mund legt, die Fleisch von unserem Fleisch ist und Bein von unserem Bein?

Jetzt schickt Leonardo den Cecco zu Filippo hinüber, mit der Meldung, dass seine Abhaltungen erledigt wären, und er nun mit ihnen zusammen in Einem Wagen nach Montenero fahren könne. Dass die beiden Liebenden Leonardo und Giacinta ihre Landpartie wie eine Schachpartie spielen, und Leonardo immer wieder mit dem Ritter, Guglielmo, geschacht wird, so oft er ihn zu schlagen meint, giebt dem Spiele einen komischen Reiz. Leonardo heisst seinen Kammerdiener Paolo den Koffer nun wieder packen, Pferde bestellen, die zurückgelieferten Waaren, Zucker, Chocolade, u. s. w. vom Kaufmann wieder borgen. Paolo kündigt ihm den Dienst, weil er ihm das Unmögliche zumuthe. Leonardo vertraut ihm, dass er so eben um Filippo's Tochter Giacinta anhalten lasse, die ihm eine Mitgift von 12000 Scudi zubringe, die 4000 hinzugelogenen Scudi mitgerechnet. Ob ihn unter solchen Umständen Paolo im Stiche lassen und compromittiren werde! Der gutherzige Mensch ist zu Allem erbötig. Und wenn er das Seinige dazu hergeben sollte, es stünde dem jungen Herrn zu Diensten.[3])

Mit freudigem Erstaunen hört Vittoria, dass Leonardo noch heute nach Montenero reist, und stürzt davon, ihren Mädchen

1) S. Gesch. d. Dram. II. S. 42 f. — 2) Gesch. d. Dram. II. S. 125. — 3) Se credessi di far del mio, la non dubito sarà servita.

zurufend, Schachteln, Hauben, Wäsche, Kleider, vor allem den „mariage“ herbeizuschaffen.[1])

Cecco kommt zurück und bestellt: die Gesellschaft des Signor Leonardo werde angenehm seyn; aber in demselben Wagen könne er unmöglich mitfahren, da Signor Guglielmo den Platz einnehme. Leonardo, betäubt von der Nachricht, glaubt, Fulgenzio hätte ihn getäuscht, wüthet gegen diesen, gegen Filippo, gegen Giacinta, gegen sich selbst, und fordert von Cecco ein Glas Wasser. Cecco holt das Glas Wasser und hört beim Wiedereintreten die letzten Worte von Leonardo's Selbstgespräch, die gröbsten Injurien, die sich Leonardo selbst ins Gesicht sagt: Bestie, Dummkopf, Esel. Cecco mit dem Glas Wasser in der Hand bezieht diese drei apokalyptischen Thiere auf sich, und fragt, als Leonardo sein „Ja, Bestie!“ wiederholt: „Warum Bestie? Leon. Ja, Bestie, Bestie!“ und nimmt ihm das Glas Wasser ab. Cecco. „Signore, ich bin keine Bestie. Leon. Ich, ich bin die Bestie, ich!“ und trinkt das Wasser. Cecco (für sich.) „In der That trinken die Bestien Wasser, ich aber trinke Wein.“ Leonardo heisst ihn hinüber zu Fulgenzio laufen, und ihn eiligst herbestellen. Cecco. „Signor Fulgenzio? der da gegenüber wohnt? Leon. Ja, Esel, Wer denn sonst? Cecco. Gilt das mir? Leon. Dir. Cecco (im Abgehn für sich) Esel, Bestie, scheint mir, kommt auf Eins heraus.[2])

Nun kommt auch Leonardo's Kammerdiener, Paolo, meldend, Alles sey in bester Ordnung, die Pferde bestellt u. s. w. Leonardo, trübselig, heisst ihn, die Pferde wieder abbestellen. Paolo kann nichts, als verdutzt dastehen mit offenem Munde. Fräulein Vittoria, den „mariage“ auf dem Arm, steht zwar, auf die barsche Weisung Leonardo's, sie solle sich scheeren, auch da mit offenem Munde, aber geöffnet zur Frage: Ob er

1) Donne, le scatole, la biancheria, le scuffie, gli abiti, il mio mariage. — 2) Leon. Sì, pazzo, bestia. Cecco. Ma! perche bestia? Leon. Sì, bestia, bestia (prendendo l' aqua). Cec. Signore, io non sono una bestia. Leon. Io, io, sono una bestia, io. (beve l' aqua). Cec. (In fatti le bestie bevono l' aqua, ed io bevo il vino.) Leon. Va subito dal Sign. Fulgenzio. . . . Cec. Dal Signor Fulgenzio qui dirimpetto? Leon. Sì, asino, da chi dunque? Cec. Un detto a me? Leon. A te. Cec. Asino, bestia, mi parè che sia tutto uno.



denn verrückt sey? Cecco meldet, Fulgenzio sey zu Filippo gegangen. Leonardo, in grösster Aufregung, verlangt Hut und Degen. Auf ihre Fragen, wozu? vernimmt die erschrockene Schwester immer nur: „Hut und Degen!" Paolo bringt beides. Vittoria fragt umher, mit Augen, Lippen, Händen. Leonardo setzt den Hut auf, nimmt den Degen um und stürmt davon. Vittoria fragt Cecco, den Einzigen, der noch ungefragt dasteht: Weisst du vielleicht? ... Cecco. „Ich weiss nur, dass er mich einen Esel genannt hat, sonst weiss ich nichts."[1] So wie die Affecte den Rand des Lustspiels zu überwallen Miene machen, sprengt unser fachverständiger Komiker einige kühlende Tropfen wirksamer Lächerlichkeit hinein, um die Lustspieltemperatur zu erhalten. Auch darin können seine Komödien noch gegenwärtig als belehrende Studie dienen.

Ferdinando ist auch schon da, um von Vittoria den Grund dieser häuslichen Unruhe zu erfahren. Sie traut seiner bösen Zunge nicht, und hält die ihrige im Zaum. Er eilt nun dem Leonardo nach, angeblich um ihm mit freundschaftlichem Rathe zur Hand zu seyn, in Parenthese aber: „Um Etwas von ihm für die Unterhaltung in Montenero zu erschnappen."[2] Diese Scene ist vielleicht die einzige überflüssige im Stück, besonders in Betracht ihres, im Verhältniss zum komischen oder charakteristischen Inhalt, überflüssigen Mangels an Kürze. Um so lakonischer fasst Vittoria den Monolog ihres Ausbruchs der Verzweiflung in den Ausruf zusammen: „Aufs Land um jeden Preis!"[3]

Im Hause des Filippo hat sich inzwischen Folgendes zu einem vorzüglichen Komödienausgang abgewickelt: Filippo ist geneigt, seine Tochter dem Leonardo zu geben. Als Hauptbedingung hiezu nennt ihm Fulgenzio die Entfernung des Guglielmo. Ein Aparte des Filippo erklärt dessen Verlegenheit: „Guglielmo sey eben bei seiner Tochter. Fulgenzio, auf dem Sprung, dem Leonardo die erfreuliche Nachricht von Filippo's Einwilligung zu bringen. Wen sieht er eintreten? Den Guglielmo. Fulgenzio nimmt ihn gleich ins Verhör wegen der Mitreise. Fi-

1) Io so, che m' ha detto asino; non so altro. — 2) A raccogliere qualche cosa per la conversazione di Montenero. — 3) Ci voglio andare, e ci anderò a su dispetto.

lippo rührt und regt sich nicht, stumm wie ein Fisch. Fulg. „Nun, Signor Guglielmo, wie steht es mit der Landpartie? Geht Ihr aufs Land? Gugl. Zu dienen. Filippo (für sich.) Ich hab den Muth nicht, den Mund aufzuthun. Fulg. Und mit wem reist Ihr denn, wenn man fragen darf? Gugl. Mit Signor Filippo. Fulg. Mit ihm in Einem Wagen? Gugl. In Einem Wagen. Fulg. Und mit Signora Giacinta? Gugl. Ja Signor. Fulg. (für sich.) Recht schön.“ ... Filippo, dem der Kopf vor Verlegenheit springen will, platzt heraus: Fort, eilt, geht die Pferde bestellen. Guglielmo, sieht sich schon im Wagen mit Giacinta sitzen, wirft die dienstfreundlichen Beine in Trab, um die Postpferde mit dem Postillon zu bestellen, der für ihn ein Postillon d'amour — wenn ihm nämlich die nächste, die zwölfte Scene, keinen Querstrich macht.

Filippo (für sich.) Endlich ist er fort. Fulgenzio. Bravo, mein Herr Filippo! Fil. Bravo, bravo. . . . Wenn man sein Wort giebt! Fulg. Ja wohl. Ihr habt mir Euer Wort gegeben und habt es recht schön gehalten. Fil. Hab' ich nicht ihm zuerst mein Wort gegeben? Fulg. Wenn Ihr es ihm halten wolltet, warum mir Euer Versprechen geben? Fil. Weil ich gesonnen war, Euch mein Versprechen zu halten. Fulg. Und warum thatet Ihr's nicht. Fil. Weil ... weil ich das Uebel ärger zu machen fürchtete; weil man gesagt hätte ... weil sie gedacht hätten . . . Potz Tausend! Wenn ihr die Gründe mitangehört hättet, die meine Tochter anführte, auch Ihr wäret davon überzeugt geblieben. Fulg. Ich verstehe. Das ist aber nicht die Weise, mit anständigen Menschen meiner Art zu verfahren. Ich bin keine Drahtpuppe, um mit mir so spielen zu lassen. Ich werde mich gegen Leonardo zu rechtfertigen wissen. Es reut mich nun, dass ich mich damit befasste. Ich wasche meine Hände und ziehe sie aus den Spiele (im Begriff fortzueilen). Fil. Nein, hört doch. Fulg. Ich mag nichts weiter hören. Fil. Ein Wort nur. Fulg. Und was könnt Ihr mir denn sagen? Fil. Theurer Freund, ich bin so verwirrt, dass ich selbst nicht weiss, in welcher Welt ich mich befinde. Fulg. Uebles Betragen, verzeiht, übles Betragen. Fil. Helfen wir dem Uebel ab, ich bitt' euch. Fulg. Wie wollt Ihr ihm abhelfen? Fil. Ist es denn nicht noch Zeit, dem Guglielmo abzusagen? Fulg. Habt Ihr ihn nicht

eben weggeschickt, die Pferde zu bestellen? Fil. Um ihn loszuwerden, wusste ich kein besseres Mittel. Fulg. Und wenn er mit den Pferden zurückkehrt? Fil. Ich befinde mich in einem Meer von Verlegenheit. Fulg. Das Beste, was Ihr thun könnt, ist, die Landpartie ganz und gar aufzugeben. Fil. Wie soll ich das anstellen? Fulg. Schützt ein Unwohlseyn vor. Fil. Was für Unwohlseyn? Fulg. (aufgebracht). Die Pestilenz — die Ihr kriegen mögt! Fil. Erzürnt Euch nur nicht gleich."[1])

Dazu noch Leonardo, der hereinstürmt wie ein wilder Drache mit der Frage: „Wer von Euch erlaubt sich, mit mir sein Spiel zu treiben?" Zum Glück tritt Giacinta ein. Als sie vernommen, um was es sich handelt, und dass Leonardo um sie angehalten, erklärt und rechtfertigt sie ihr Betragen mit so zwingender Verständigkeit, dass Leonardo ihr Recht geben muss, und sie um Verzeihung bittet. „Um Einen Liebesgefallen bitt' ich Euch" — sagt sie zu Leonardo, der schon die Waffen

1) Fil. (Finalmente se n' è andato.) Fulg. Bravo, Signor Filippo. Fil. Bravo, bravo ... quando si dà una parola. ... Fulg. Sì mi avete dato parola, e me l' avete ben mantenuta. Fil. E non avea io data la parola prima a lui? Fulg. E se non volevate mancare a lui, perchè promettete a me? Fil. Perche avea intenzione di fare quello che mi avete detto di fare. Fulg. E perchè non l' avete fatto? Fil. Perchè ... d' un male minore si poteva fare un male peggiore, perchè avrebbero detto ... perchè avrebbero giudicato ... oh cospetto di Bacco. Se aveste sentito le ragioni, che ha detto mia figlia, vi sareste ancora voi persuaso. Fulg. Ho capito. Non si tratta cosi coi galantuomini pari miei. Non sono un burattino da farmi far di queste figure: Mi giustificherò col Signor Leonardo. Mi pento d' esserci entrato. Me ne lavo le mani, e non c' entrerò più (in atto di partire.) Fil. No, sentite. Fulg. Non vo sentir altro. Fil. Sentite una parola. Fulg. E che cosa mi potete voi dire? Fil. Caro amico sono così confuso, che non so in che mondo mi sia. Fulg. Mala condotta, scusatemi, mala condotta. Fil. Rimediamoci per carità. Fulg. E come ci voleto voi rimediare? Non siamo in tempo ancora di licenziare il Signor Guglielmo? Fulg. Non l' avete mandato a sollecitare i cavalli? Fil. Per levarmelo d' attorno, che meglior pretesto potea trovare? Fulg. E quando tornerà coi cavalli? Fil. Sono in un mare di confusioni. Fulg. Fate cosi: piuttosto tralasciate d' andare in campagna. Fil. E come ho da fare? Fulg. Fatevi venir male. Fil. E qual male m' ho da far venire? Fulg. Il cancaro che vi mangi (sdegnato). Fil. Non andate in collera.

gestreckt — „und davon kann vielleicht die günstige Meinung abhängen, die ich von Euch fassen muss, und die Genugthuung, Euch zu besitzen. Als Liebende wollet mich betrachten, nicht zu Eurer Magd mich erniedrigen. Lasset die ersten Zeichen Eurer Liebe, nicht unwürdiger Verdacht, beleidigendes Misstrauen, unedles und niedriges Betragen seyn. Wir sind im Begriffe abzureisen. Wollt Ihr ihn (den Guglielmo) schimpflicherweise verjagen? Wollt Ihr Euern Argwohn offenbar und uns alle vor der Welt lächerlich machen? Lasst es für diesmal so hingehen. Vertraut mir, und kränket mich nicht. Ich werde daraus ersehen, dass Ihr mich liebet; ob Euch an meinem Herzen oder nur an meiner Hand gelegen ist. Die Hand ist bereit, wenn Ihr sie wünscht. Das Herz aber müsst Ihr erst verdienen, wenn Ihr es erhalten wollt. — Filippo (zu Fulgenzio). Nun, was sagt Ihr? Fulg. (beiseit zu Filippo). Ich möchte sie nicht, und wenn sie mir 100,000 Scudi mitbrächte."[1])

Ein Kenner glücklicher Ehen, ein solcher nämlich, wo das Weib den Mann ohne Einbusse an dessen ehemännlicher Würde glücklich macht, wird vielleicht dem biederben Kauz, dem Fulgenzio, nicht unbedingt Unrecht geben, und vielleicht wie dieser, wenn auch nur einen Augenblick, zweifeln, ob Salomon der Weise unter der „Perle" von Weib ein solches verstanden habe, deren Lippen die klarsten Perlen sprechen vom reinsten Verstandeswasser. Oder ob Salomon der Weise mit der „Perle" von Weib eine Herzperle gemeint hat; ein Weib, deren Verstand als Perle der lautersten Seelengüte und liebevollsten Hingebung in der Tiefe des Herzens

1) Giac. Una cosa sola io chiedo in grazia e da questa grazia può forse dipendere il buon concetto ch' io deggio formar di voi e la consolazione d' avervi. Vogliatemi amante, ma non mi vogliate villana. Non fate che i primi segni del vostro amore siano sospetti vili, diffidenze ingiuriose, azioni basse e plebee. Siam sul momento di dover partire. Volete voi che si scacci villanamente, che sì rendane altrui palesi i vostri sospetti, e che ci vendiamo ridicoli in faccia al mondo? Lasciate correre per questa volta. Credetemi, e non mi offendete. Conoscerò da ciò, che mi amate. Se vi preme il cuore, o la mano. La mano è-pronta, se la volete. Ma il cuore meritatelo, se desiderate di conseguirlo. Fil. (a Fulg.) Ah! Che dite? Fulg. (a Filip.) Io non la prenderei, se avesse cento mila Scudi di dote.

ruht. Erstere, die Perle von Ehefrau, welcher die feinsten Zahlperlchen berechnender Ueberlegung und Klugheit von den Lippen rollen, welcher mit einem Worte die wasserhelle Verstandesperle im Kopfe sitzt, diese gewiss auch kostbare Perle von Frau, könnte dessen ungeachtet unter Umständen an jenen Drachen erinnern, welcher, laut dem alten Reisebeschreiber Ktesias, und Philostratos d. a. ebenfalls ein Juwel im Schädel trägt, und dennoch ein Drache ist.

Eine Dissonanz zu dem schönen Einklang der gesammten Verschwägerungsgesellschaft in Filippo's Hause bildet nur die Trübseligkeit, mit welcher Vittoria dahergeschlichen kommt, ob ihres Bruders, wie sie meint, letztgültigem Entschlusse doch nicht aufs Land zu gehen. In eine um so lautere Jubelfreude löst sich die Dissonanz auf, als Vittoria die nun definitiv und unwiderruflich beschlossene Abreise erfährt. Küsse und Umarmungen zwischen den beiden Mädchen, die kein Ende nehmen wollen. Keine Küsse und Umarmungen hoffentlich, wie die am Schlusse des zweiten Actes, wo die beiden Herzensschwestern ja nur erst Freundinnen, und noch nicht Schwägerinnen waren. Der Fulgenzio freilich, der inbetreff der Frauen, der Geist ist, der stets verneint, er bringt auch bei diesen Küssen und Umarmungen sein nisi an, und sagt heimlich zu Filippo: „Ich glaube, die Beiden lieben sich so, wie Wolf und Schaf."[1]) Und wie der Wolf in der Fabel, steht schon das Aparte da, um ihm Recht zu geben. Zuerst als Giacinta's Aparte, hinter Vittoria's namenloser Freude über die Verschwägerung: „Gebe der Himmel, dass sie, Vittoria, nur bald das Haus verlasse."[2]) Dann als Vittoria's Aparte: „Was mein Bruder doch für ein lieber theurer Bruder ist! Nimmt eine Frau, bevor er mir einen Mann verschafft. Aber er soll's zu hören kriegen, hören, ob ich ihm meine Meinung zu sagen verstehe."[3]) Die letzte Scene nimmt Guglielmo in Beschlag. Er meldet die Ankunft der Pferde, wie Einer der auszog, seines Schwiegervaters Füllen zu suchen, und als gefoppter Esel zurück-

1) Io credo, che si amino, come il lupo e la pecora. — 2) Prego il cielo, che vada presto fuori di casa. — 3) Che caro Signor fratello! Prender moglie prima di dare marito a me! Sentirà, sentirà, se gli saprò dire l' animo mio. . . .

kehrt; oder doch als Einer, den inzwischen sein Nebenbuhler aus dem Sattel gehoben, und froh ist, dass ihm dessen Schwester, Vittoria, den ihrigen auflegt. Sie nimmt ihn vorläufig in ihren Wagen, um ihn dann an denselben zu spannen, mit dem Ehesattel auf dem Rücken, oder Ehejoch auf dem Nacken. Der Scrocco Ferdinando, der mit seinem für Leonardo bereit gehaltenen Zuspruch und Freundestrost herbeigeeilt kam, als moutarde après diner, tröstet sich über dieses für ihn grösste Missgeschick mit der Kammerzofe Brigida, in deren Wagen er Platz nimmt.

Goldoni's Mirandolina, die komische Heldin in seinem Lustspiel

La Locandiera, Die Gasthofwirthin,

ist eine Komödienfigur, die noch heutigentags die fesselndste Wirkung, nicht blos beim Lesen des Lustspiels, sondern, unserer Stimmung nach, auch auf der Bühne auszuüben vermöchte; noch heutigentags, nachdem so viele Pfennigkerzchen aller Theater an dem Glanze dieser Mirandolina ihre Lichterchen angezündet, und die damit umsteckten schauspielerischen Tagesgötzinnen in dem Brillantfeuer der gestohlenen Flämmchen haben leuchten lassen.

Mirandolina führt die Wirthschaft ihres eigenen, vom Vater geerbten Gasthofs. Sie steht auf der bedenklichen Linie, wo der zarten, von der schwellenden Frucht der Mannbarkeitsreife bedrängten Mädchenblüthe Blatt um Blatt zu entsinken beginnt. Ihre glückliche Anlage zu einer Gasthof-Sirene versteht es aber, diesem Uebergang neuen Zauber, neue Reize zu entlocken. Mirandolina verbindet die gewitzigte Klugheit einer jugendlichen verführerischen Wittwe mit der kecken Schelmerei und dem anschlägigen Muthwillen eines reizenden Mädchenkobolds. Sie berückt ihre männlichen Gäste ohne Unterschied des Standes; sie verwirrt und bethört die Köpfe und Herzen von Marchesen, Grafen, Cavalieren, während sie zugleich im Herzen ihres Oberkellners ein Hoffnungsfünkchen zu nähren nicht versäumt, woran sie nöthigen Falles die Hochzeitsfackel anzünden könne, wenn und wann es ihr belieben möchte. Mirandolina ist eine Küchen-Circe in der Küchen-Schürze mit dem Kochlöffel als magischem Stab, die ihren persönlichen Zauber durch die wohlschmeckendsten

Gerichte, denjenigen ihrer Gäste gegenüber, verstärkt, deren Herz nur vermittelst des Gaumens zu kitzeln; die ihre Liebe nur als den feinsten Extract der Gourmandise, und ihre Herzensempfindungen nur als den geschlürften Parfüm köstlicher Speisedüfte kosten und schmecken. Mirandolina's Hotel wird sogar zu Lilly's Park durch den Bären, Cavaliere di Ripafratta, der aber ein wirklicher Bär, der bärbeissigste Weiberfeind und Lilly-Hasser nämlich, da doch bekanntermassen jener Bär in Lilly's Park ein liebeswüthiger Petz ist, welcher seine Bärbeissigkeit an Lilly's brünstig beleckter und gekauter Schuhsohle auslässt. Was aber unsere berückende Locandiera vor vielen anderen ähnlichen Wirthinnen kleiner und grosser Hotels, auch solcher, deren Gasthofschilder auf gekrönte Häupter, Kaiser und Könige, lauten, die Minister-Hotels nicht ausgenommen — was unsere Mirandolina vor all diesen Hotelwirthinnen auszeichnet, ist: ihre Uneigennützigkeit. Ihre Eroberungslust, hat nicht den Besitz, nicht die Bereicherung zum Zwecke. Für sie ist die Umgarnung der Männerherzen nur ein loses Spiel ihres weiblichen Ehrgeizes. In der Huldigung allein erblickt sie das kostbarste Huldigungsgeschenk, und erstrebt keine andere, bei der Unterwerfung dargebrachte Spende, als die Unterwerfung selbst, und die Anerkennung ihrer unwiderstehlichen Macht. Selbst die Geschenke, die sie annimmt, betrachtet sie nur als die Krönungsinsignien ihrer Huldigung, die sie, nach Empfang derselben, gleichgültig ablegt. Ja die Aufnahme ihres Gasthofs, infolge des anlockenden Zaubers ihrer Persönlichkeit, hat nur einen Werth in ihren Augen als Wirkung und Ausfluss ihres Reizes. In ihrem „blühenden Geschäft" mag sie gleichsam nur den vollen, ihrer Schönheit zu Füssen gelegten Huldigungskranz erblicken. Will man in solchem Verhalten nur einen Ausbund von vollendeter Koketterie erkennen, wird man doch zugestehen dürfen, dass es die edelste und anziehendste Art von Koketterie ist, und man wird die psychologische Kunst und das komische Talent des Dichters bewundern müssen, der einen solchen Charakter innerhalb der allergewöhnlichsten Begegnisse und im Verkehr mit den tagtäglichsten Persönlichkeiten zu einer kleinbürgerlichen Lustspielheldin von erstaunlicher Lebenswahrheit mit der feinsten Kenntniss des weiblichen Herzens zu gestalten wusste.

Da sehen wir nun gleich in Mirandolina's Gasthofs-Netzen zwei wunderliche Vögel: einen Marchese di Fortipopoli und einen Conte di Albafiorita. Sie hadern und hacken auf einander wegen der schönen Gastwirthin, der sie beide den Zucker von den Lippen picken möchten. Der Marchese ein im Verhältniss seiner Verkommenheit und Verschuldung hochfahrender Wüstling pocht auf sein „Sono chi sono“: „Ich bin der ich bin“, und verzehrt täglich drei Paoletti, ungefähr 6 Gute Groschen, die er schuldig bleibt, als Maximum seines Gasthof-Credits. Marchese rümpft die Nase über des Conte „gekaufte“ Grafschaft[1]): Conte meint: er habe seine Grafschaft gekauft, als der Marchese sein Markisat verkaufte.[2]) Den Oberkellner, Fabrizio, rümpft unser Marchese an, wegen des Titels „Signore“, und grinst über den Titel „Illustrissimo“, den ihm nun der Oberkellner, sich verbessernd, giebt, mit dem Bemerken, „Illustrissimo“ nenne er auch den Conte. Worauf Marchese den Kellner bedeutet: „Zwischen dem Conte und ihm bestehe denn doch noch ein Unterschied.“[3]) Fabrizio bestätigt im Stillen den Unterschied, den er besonders beim Bezahlen der Rechnungen merke. Marchese heisst ihn, die Wirthin herschicken. Fabrizio titulirt ihn Eccelenza, wobei sich der Marchese beruhigt. Conte schenkt dem Oberkellner einen Zecchin, und erwartet, der Marchese werde jetzt zeigen, welcher Unterschied zwischen diesem und ihm bestehe. Der Marchese ermangelt denn auch nicht, den verteufelten Unterschied darzuthun: er schenkt nämlich dem Kellner gar nichts.

Vom Nebenzimmer herüber fragt ein dritter Gast, Cavaliere di Ripafratta, worüber die Freunde hadern. Als er den Grund hört, dass sie sich wegen der schönen Wirthin zanken, lacht er sie beide aus. Er habe an der Wirthin nichts Besonderes finden können. Sie sey ein Weib wie Andere mehr. Marchese rühmt ihren Liebreiz, ihren guten Geschmack im Anzug. Cavaliere, der inzwischen aus seinem Zimmer herausgetreten, versichert, dies wären Eigenschaften, wofür er keine Feige gebe.[4]) Er möge die

1) Contea comprata. — 2) Io ho comprata la contea quando voi avete venduto il Marchesato. — 3) Tra lui, e me vi è qualche differenza. — 4) Tutte cose che non vagliono un fico.



Weiber nicht. Er wolle Junggesell bleiben, und sein Vermögen mit seinen Freunden geniessen.

Mirandolina tritt ein, und fragt, was die Herren wünschen. Conte will ihr ein öffentliches Zeichen seiner Zuneigung geben, und schenkt ihr ein Paar diamantene Ohrringe. Cavaliere ruft aparte: „Welcher Thor!"[1]) Mirandolina nimmt die Ohrringe an, aus Artigkeit, um den Herrn Grafen nicht zu verletzen.[2]) Cavaliere beklagt sich in barschem Ton über ihre Wäsche; diese sey nicht fein genug; sie möchte ihm feinere schicken. Conte entschuldigt den unfeinen Ton des Cavaliere mit dessen Weiberhass. Mirandolina: „Arme Frauen! Was haben sie ihm denn zu Leide gethan? Warum, Signor Cavaliere, so grausam gegen uns?" Cavaliere. „Genug. Bei mir hofft Ihr umsonst auf eine grössere Vertraulichkeit. Ich werde die Wäsche von meinem Diener holen lassen. Freunde, ich grüsse euch." Mirandolina, ungehalten über die Unart des Cavaliere, will ihn aus dem Gasthof weisen. Marchese versichert sie seiner Protection. Conte giebt ihr heimlich zu verstehen, sie möchte auch den Marchese fortschicken. Er bezahle Alles. Fabrizio meldet dem Conte einen Juwelier. Conte entfernt sich. Marchese verwünscht den Conte mit seinem Gelde. Diese Menschen, sagt er zur Wirthin, glauben, mit Geschenken bei Frauen Euresgleichen etwas auszurichten. Ich würde Euch zu beleidigen glauben, wenn ich Euch durch Geschenke zu gewinnen meinte. Mirandolina. Oh gewiss, dergleichen Beleidigungen habe ich von dem Herrn Marchese nie erfahren. Marchese. Ihr könnt auch in Zukunft vor solchen Kränkungen sicher seyn. Manchmal wünsche er, so ein lächerlicher Conte zu seyn, um sie heirathen zu können. Mirandolina, allein, schüttelt das Köpfchen über den eccellentissimo Signor „Arsura" (Hungerleider). Alle spielen gegen sie die „Cascamorti" (die vor Liebe Sterbenden, die Schmachtlappen). „So und so Viele wollen mich vom Fleck weg heirathen. Und dieser Herr Cavaliere, wie ein Bär so grob, behandelt mich so rauh und täppisch? Das ist der erste Fremde in meinem Gasthaus, der es sich nicht zum Vergnügen rechnet, mit mir zu verkehren. Nicht als sollten sich Alle in mich zur Stelle ver-

1) Oh, che pazzo! — 2) Per non disgustare il Signor Conte, li prenderò.

lieben, aber mich so gering zu achten, das empört mir die Galle fürchterlich. Er ist ein Feind der Frauen? Er kann sie nicht ansehen? Armer Narr! Er hat nur noch nicht die rechte gefunden. Aber er wird sie finden, wird sie finden. Und wer weiss, ob er sie nicht schon gefunden. Solche gerade reizen meinen Eigensinn. Jene, die hinter mir herlaufen, werden mir bald langweilig. Aus dem Adel mache ich mir nichts. Reichthum schätze ich und schätz' ihn auch nicht. Mein ganzes Vergnügen besteht darin, mir gehuldigt, mich umworben, angebetet, zu sehen. Ans Heirathen denk' ich nicht. Ich brauche Niemand, lebe anständig und geniesse meine Freiheit. Ich verkehre mit Allen, und verliebe mich in keinen. Ich möchte aber mit all diesen Caricaturen von schmachtend verliebten Hänsen meinen Spass haben, und will meine ganze Kunst aufbieten, um diese barbarischen, harten und feindselig gesinnten Herzen zu besiegen, zu unterwerfen, zu zermalmen! — uns feindselig, die wir das Schönste und Beste sind, was die gute Mutter Natur geschaffen."[1]) Mirandolina tritt als Rächerin ihres ganzen Geschlechts in die Schranken.

F a b r i z i o kommt, die Wäsche für den Cavaliere in Empfang zu nehmen. M i r a n d o l i n a will sie ihm selbst aufs Zimmer tragen. F a b r i z i o darüber empfindlich. M i r a n d o l i n a (für

1) Quanti arrivano a questa locanda, tutti mi fanno i cascamorti: e tanti e tanti mi esibiscono di sposarmi a dirittura. E questo Signor cavaliere, rustico come un orso, mi tratta si bruscamente? Questi è il primo forestiere capitato alla mia locanda, il quale non abbia avuto piacere di trattare con me. Non dico che tutti in un salto s' abbiano a innamorare: ma disprezzarmi così, è una cosa che mi muove la bile terribilmente. E nemico delle donne? Non le può vedere? Povere pazzo! Non avrà ancora trovato quella che sappia fare. Ma la troverà, la troverà. E chi sa, che non l' abbia trovata. Con questi per l' appunto mi ci metto di picca. Quei che mi corrono dietro, presto, presto m' annoiano. La nobilità non fa per me. La ricchezza la stimo, e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno. Voglio burlarmi di tante caricature d' animanti sposimati: e voglio usar tutta l' arte per vincere, abbattere, e conquassare quei cuori barbare, e duri che sono nemici di voi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura.



sich.) „Armer Narr! Hat Prätensionen. Ich will ihn in Hoffnung erhalten, damit er mir treu diene."[1]) Fabrizio erinnert sie an den letzten Wunsch ihres sterbenden Vaters. Wenn sie sich wird verheirathen wollen, erwidert Mirandolina, wird sie jenes Wunsches eingedenk bleiben. „Wofür hältst du mich? Glaubst du, ich sey eine Leichtsinnige, eine Kokette, eine Närrin? Ich wundere mich über dich. Was will ich denn von den Fremden, die kommen und gehen? Wenn ich sie gut behandele, so thu ich es, um meinen Gasthof in Credit zu erhalten. Geschenke brauche ich nicht. Zum Lieben habe ich an Einem genug; und dieser wird mir nie fehlen. Auch weiss ich, wer meine Liebe verdient, und weiss, was mir geziemt. Sollte ich mich verheirathen wollen, so werde ich mich auch meines Vaters erinnern. Und wer mir treu dient, wird sich nicht zu beklagen haben. Ich bin nicht undankbar; ich erkenne das Verdienst. . . . Aber mich kennt man nicht. Genug, Fabrizio. Du wirst mich verstehen, wenn du verstehen kannst."[2]) (ab.)

Cavaliere wird durch einen Brief benachrichtigt, dass ein reicher Verwandter mit dem Tode abgegangen, und seine Freunde für ihn um die reiche Erbin werben. Er zerreisst den Brief. „Ein Weib! Für mich! Lieber ein viertägiges Fieber!"[3])

Ein Kellner bringt die vom Cavaliere bestellte Chocolade, die der Marchese allein ausschlürft, während des Schlürfens klagend über seinen Agenten, der ihn mit Geldsendungen im Stiche gelassen. Er ersucht den Cavaliere um ein Darlehen von 20 Zecchinen. Dieser zeigt ihm seinen ganzen Baarvorrath, bestehend aus einem Zecchino und etwas Kleingeld. Marchese nimmt den Zecchino und empfiehlt sich.

---

1) Povero sciocco! Ha delle pretensioni. Voglio tenerlo in isperanza, perchè mi serva con fedeltà. — 2) Ma che credi tu ch' io mi sia? Una frasca? Una civetta, una pazza? Mi maraviglio di te. Che voglio fare io dei forestieri, che vanno e vengono? Se li tratto bene lo fo per tener in credito la mia locanda. De' regali non ne ho bisogno: per far all' amore uno mi basta: e questo non mi manca; e so chi merita, e so quello che mi conviene. E quando vorrò maritarmi . . . mi ricorderò di mio padre. E chi avrà servito bene, non potrà lagnarsi di me. Son grata. Conosco il merito. . . . Ma io non son conosciuta. Basta, Fabrizio, intendetemi se potete. (parte.) — 3) Moglie a me! Piuttosto una febbre quartana.

Mirandolina bringt die feine Wäsche. Cavaliere, anfangs barsch, wird bald zahmer. Sie kirrt ihn damit, dass sie ihre Abneigung gegen „Cascamorti“ und „Spasimiati“ (Schmachtlinge) ausdrückt, und seine Geradheit und sein barsches Wesen belobt, und weil er nicht verliebter Natur. Er sey der Einzige, zu dem sie aufs Zimmer kommen werde. Im Abgehen für sich: „Ich will die Nase verlieren, wenn ich ihn bis morgen nicht verliebt mache.“[1]) Cavaliere (allein.) „Das wäre Eine von denen, die mich eher zu Falle bringen könnten, als die anderen. Diese Wahrheit, diese Unbefangenheit im Sprechen ist etwas Seltenes. Sie besitzt ich weiss nicht was für Eigenthümliches, Ungewöhnliches. Darum aber werde ich mich doch nicht verliebt machen lassen. Als Zeitvertreib würde ich lieber mit dieser als mit einer andern verkehren. Aber Lieben? Meine Freiheit preisgeben? Das hat gute Wege. Narren, Narren alle, die sich in Frauen verlieben.“[2])

Ein kleines Gasthaus-Intermezzo bringt Abwechselung in die Scene. Zwei Komödiantinnen, Ortensia und Dejanira, lassen sich Zimmer von Fabrizio zeigen, der sie für vornehme Damen hält. Die beiden Schauspielerinnen belustigen sich, während Fabrizio die Wirthin herbeiholt, über das „Illustrissime“, „Gnädige“, das ihnen der Kellner giebt, und wollen die Rolle fortspielen, bis ihre Gesellschaft eintrifft. Fabrizio kommt zurück mit Schreibzeug und Fremdenbuch. Ortensia lässt eintragen: Baronessa Ortensia del Poggio aus Palermo, und ihre Freundin als Contessa Dejanira dal Sole, Römerin.

Mirandolina begrüsst sie als Damen, hat aber bald weg, was dahinter steckt, besonders da Dejanira, die „Contessa“, das Lachen nicht unterdrücken kann. Mirand. „Was hilfts, dass wir ein Paar Damen spielen, wenn wir doch nur leichte Nymphen sind.“[3])

---

1) Mi caschi il naso se avanti domani non l' innamoro. — 2) Costei sarebbe una di quelle che potrebbero farmi cascare più delle altre. Quella verità, quella scioltezza di dire è cosa poco comune. Ha un non so chè di estraordinario; ma non per questo mi lasciarei innamorar. Par un poco di divertimento, mi fermerei piuttosto con questa, che con un' altra. Ma per far all' amore? Per perdere la libertà? Non vi è pericolo. Pazzi, pazzi, quelli che s' innamorano delle donne — 3) Che serve, che fingiamo d' essere due dame, se siamo due pedine?



Die munteren Schauspielerinnen bekennen den Scherz. Trotzdem verspricht die Wirthin gute Bedienung.

Marchese begrüsst die Damen, die ihm Mirandolina als Baronessa und Contessa vorstellt. Der Marchese macht Staat mit einem seidenen englischen Taschentuch, das bei den Komödiantinnen Aufsehen erregt. Entweder die Marchesen sind seit hundert Jahren in dem Verhältniss im Preise gestiegen, in welchem die seidenen englischen Taschentücher gefallen sind, oder Goldoni verstand sich auf die Charakterzeichnung der unteren und mittleren Stände besser, als auf die der hochgesippten mit seidenen Taschentüchern. Denn ist auch Marchese Forlipopoli als Marchese ein heruntergekommener Lump, so bleibt doch der Lump ein Marchese; der selbst vor hundert Jahren mit einem seidenen englischen Taschentuch, angesichts einer „Baronessa“ und „Contessa“, wofür er die beiden Frauenzimmer hält, schwerlich möchte Wind gemacht haben.

Der hinzugetretene Conte, dem die Baronessa und Contessa vorgestellt werden, verehrt der Locandiera ein werthvolles Juwel als Ergänzungsschmuck zu den Brillant-Ohrringen. Die beiden Schauspielerinnen tuscheln über das splendide Geschenk, und nehmen den Conte aufs Korn. Marchese, giftig wegen des reichen Cadeau, behauptet, sein Schnupftuch, das er sultansmässig der schönen Gastwirthin zugeworfen, sey in seiner Art und von seiner Hand verehrt, kostbarer als Juwelen. Conte ladet die beiden jungen Damen zum Mittagsmahl auf sein Zimmer. Mirandolina schliesst den Act mit einem Monolog, worin sie erklärt, sie mache sich aus den beiden Gecken, dem Marchese und Conte, und ihren Geschenken nichts. Das Ziel ihres Ehrgeizes sey, den störrigen Cavaliere zu bezwingen und zu unterwerfen. Das reichste Geschenk wiege diese Befriedigung nicht auf.[1])

Cavaliere speist auf seinem Zimmer. Sein Diener rühmt

1) Con tutte le sue richezze, con tutti i suoi regali non arriverà mai ad innamorarmi; e molto meno lo farà il marchese colla sua ridicola protezione. Se dovessi attaccarmi ad uno di questi due, certamente lo farei con quello che spende più. Ma non mi preme ne dell' uno ne dell' altro. Sono in impegno di innamorar il cavaliere di Ripafratta, e non darei un tal piacere per un gioiello il doppio più grande di questo.

während des Tellerwechselns die Artigkeit und Schönheit der Locandiera. Um ihn verliebt zu machen, sagt der kauende Cavaliere für sich, dazu gehören noch andere Künste, als die Wirthin aufwenden könne. Der Diener bringt ein gesottenes Huhn und eine von der Wirthin selbst bereitete Brühe, die Cavaliere köstlich findet, und sich bei der Wirthin durch den Diener bedanken lässt. Nichts gefällt ihm an Mirandolina so sehr, als ihre Aufrichtigkeit. „Warum kann ich die Weiber nicht leiden? Weil sie versteckt, verlegen, schmeichlerisch, falsch sind. Doch diese schöne Lauterkeit.“[1]) — Er wird vom Diener unterbrochen der die Befriedigung und Freude der Wirthin über die gute Aufnahme ihrer Brühe als Rückantwort bestellt. Gleich darauf tritt Mirandolina selbst mit einer leckern Schüssel ein, die dem Cavaliere ausnehmend mundet. Er lässt Burgunder aufsetzen, und bietet der Wirthin ein Glas an. Sie nimmt es mit verschämtem Zögern an. Er lässt sie zu sich an den Tisch setzen, und schickt den Diener in die Küche, zwei Eier bestellen. Der Diener macht Augen, gross wie zwei Eier. Cavaliere wird immer lebhafter, burgundischer gelaunt, Mirandolina traulicher. Sie bekennt, mit Wangen, deren Verlegenheit die Farbe des ihr fleissig zugetrunkenen und von ihr genippten Burgunders bekennen — Mirandolina gesteht, dass sie für „Illustrissimo“ eine gewisse Sympathie fühle, wie nie für einen Mann zuvor. Er wird besorgt, sie möchte ihn aus seiner Seelenruhe bringen.[2]) Die Situation fängt für den Cavaliere an schwül zu werden, während in Mirandolina's Herzen die Rose der heitersten Schelmerei erblüht, nur sanft geröthet vom Widerschein des Burgunders und lieblich angeklungen von den närrischen Glöckchen der zum Freundschaftstrunk angestossenen Gläser. Das fleissige Zutrinken von Seiten des Cavaliere beweist bei ihr nur ein erhöhtes Frohgefühl, eine geistes- und herzensfreie Siegestrunkenheit. Sein Herz aber, des Cavaliere Ripafratta, schwankt bedrohlich auf den Purpurwellen des Burgunders, in äusserster Gefahr, an den Klippen des Venusberges zu scheitern. Zum Glück für ihn, kommt das vom blossen Anblick

1) Perchè non posso io vedere le donne? Perchè sono finte, bugiarde, lusinghiere. Ma questa bella sincerità. ... — 2) Ho paura che mi vogliate far perdere la mia quiete.



des Burgunders freudig geröthete Gesicht des Marchese, wie eine am Leuchtpfahl ausgehängte Schiffslaterne, plötzlich zum Vorschein. Mirandolina will sich entfernen, Unwohlseyn vorschützend, dem der Cavaliere mit einem Glas Burgunder habe begegnen wollen. Marchese freut sich, an der Seite seines Freundes, des Cavaliere, „unsere anbetungswürdige padroncina" (kleine Gastwirthin) zu erblicken. „Nun? Was sagt Ihr? Ist sie nicht ein Meisterstück der Schöpfung?"[1]) Dem Burgunder spricht er als Kenner zu, und findet ihn, je gründlicher er ihn prüft, und je tiefer er eindringt in Glas und Flasche, desto abscheulicher. Nachdem er den Burgunder verdientermassen vertilgt, zieht Marchese sein Fläschchen hervor: Cyperwein, ein Göttertrank; Nektar, reine Ambrosia, destillirte Manna![2]) Cavaliere und Mirandolina erklären den Cyperwein für Flaschenspühlicht. Marchese lässt vom Diener den Conte zu seinem Cyperfläschchen, von Grösse eines Riechfläschchens, einladen. Conte schickt ihm als Antwort eine Flasche Canarienwein. Marchese sieht darin eine Beleidigung gegen seinen Cyper. Mirandolina müsse diesen Conte aus ihrem Hotel entfernen, sonst könnten Dinge zwischen ihm und dem Conte vorfallen, fürchterliche Dinge. „Der Verwegene! Ich bin der ich bin, und will dergleichen Beschimpfungen nicht dulden"[3]), und stürzt davon, aber mit der Flasche Canariensect. In diesen Schmaus- und Zechscenen wird Marchese Fortipopoli so abschmeckend-kahmig, wie sein Cyperwein. Er karrikirt sich fast schon zu einem „Fiaker als Marquis." Es scheint nur zu gewiss: Ein Rafael der Schweine von Ręce ist unser Goldoni nicht. Der angeborene goldene Nasenring dieser zweifüssigen Forlipopoli von edler Zucht entging dem sonst so feinen und naturwahren Pinsel des trefflichen Charakter- und Sittenmalers. Sein Marchese ist zwar mehr Lump und verkommener Wüstling, denn Schwein, oder doch zu gleichen Hälften Beides: ein Mischling von verlorenem Sohn und einem seiner borstigen Gespielen. Aber auch solchem Zwitter darf der hochnäsige Rüsselring nicht fehlen. Die Spur davon muss wenigstens im

1) Ah! Che dite? Non è un capo d' opera? — 2) Nettare! Ambrosia! Manna destillata! — 3) Colui è un temerario. Io son chi sono, e non voglio soffrir simili affronti..

geblähten Rüsselloch zu erkennen seyn, oder im Galgenstreifen um den Hals, als Spur des einstigen goldenen Halsbandes.

Mirandolina hat nun auch Eile. Cavaliere will sie zurückhalten. Sie erhebt sich mit einem Anflug von verletztem Stolze. Er thut ungemein sanft und artig, und bietet ihr noch ein Glas an. Sie singt dazu einen Trinkspruch[1]) (Brindisi), eilt ab, und lässt den Cavaliere in einer Erregung zurück, dass er die Frauen verwünscht, und die schlaue Hexe wiederzusehen verschwört. Ihr Brindisi besonders schwirrt ihm in den Ohren: „Welches geheimnissvolle Brindisi. Ha, ich kenne dich, Verwünschte. Du willst mich niederwerfen, mich morden. Aber sie thut es mit so vieler Anmuth, und weiss sich so lieblich einzuschmeicheln. Teufel, Teufel, wirst du sie mir noch einmal zeigen? Nein, ich gehe nach Livorno. Ich will sie nicht wiedersehen. Verfluchte Weiber! Nie, ich schwör' es, geh' ich wieder dahin, wo es Weiber giebt!"[2])

Am Tische des Conte haben sich inzwischen die Theaterprinzessinnen, Ortensia und Dejanira, die sich ihm als solche schon zu erkennen gaben, gütlich gethan. Sie machen sich lustig über den Marchese. Conte empfiehlt ihn als eine gute Komödienfigur. Nur müsste er, fügen wir bescheiden hinzu, mit dem

---

1) Viva Bacco, e viva amore:
L' uno e l' altro ci consola;
Una passa per la gola,
L' altro va dagli occhi al cuore.
Bevo il vin, cogli occhj poi ...
Faccio quel che fate voi.

Bacchus hoch, und hoch die Liebe!
Beid' erfreuen unsre Seele:
Jener gleitet durch die Kehle,
Diese weckt die süssten Triebe.
Schlürf ich Wein und Augengluth,
Weiss ich nicht mehr was Ihr thut.

2) Che Brindisi misterioso è questo? Ah maledetta ti conosco. Mi vuo abbattere, mi vuoi assassinare. Ma lo fà con tanta grazia! Ma sa così bene insinuarsi. .. Diavolo, diavolo me la farai tu rivedere? No, andrò a Livorno. Costei non la voglio più rivedere. Maledettissime donne! Dove vi sono donne, lo giuro, non vi andrò mai più.

Borstpinsel gemalt scheinen und gegen die Mirandolina, die so schmuck und fein sich darstellt wie das schöne Chocolademädchen in der Dresdner Bildergalerie, nicht gar so sehr abstechen. Die beiden „bespitzten“ Dämchen spotten aber auch über den Conte, wegen der zärtlichen Gefühle, die er für die Gastwirthin hege. Conte versteht in diesem Punkte keinen Scherz und bedeutet das muntere Pärchen, wenn er ihnen seine Gunst ferner schenken solle, müssten sie die Mirandolina in Ehren halten. Die Theaternymphen versprechen es mit ironischem Kichern. Conte zeigt in den Coulissen auf den Cavaliere, der gerade vorübergehe und ebenfalls eine treffliche Lustspielfigur als Weiberfeind abgeben würde. Conte lässt ihn durch den Diener herbeirufen. Die zwei Schauspielerinnen möchten ihm gegenüber ihre Damenrollen fortspielen. Dejanira wundert sich, dass der Marchese sich mit dem seidenen Taschentuch, das er ihr versprochen, nicht sehen lasse. Sie weiss nicht, dass der Mischling mit seinem einzigen Nasentuch den Nasenring dahingegeben. Conte schenkt ihr sein Taschentuch und verspricht jeder ein reiches Cadeau, wenn es ihnen gelingt, den Weiberhasser verliebt zu machen.

Cavaliere tritt ein, entschuldigt sich mit dringender Beschäftigung. Die Komödiantinnen halten ihn zurück. Conte entfernt sich. Cavaliere wiederholt, er habe Eile. Die Dämchen geben vor, ihre Männer hätten sie verlassen, und bitten um seinen Schutz. Cavaliere kehrt seine gewöhnliche rauhe Seite hervor, und will fort. Nun legen sie die Damenmaske ab, und erreichen nichts weiter, als dass ihnen der Cavaliere seine mehr als derbe Meinung ins wirkliche Gesicht sagt. Er behandelt sie mit grösster Geringschätzung und verhöhnt sie rücksichtslos, wobei er sich des Theaterjargons dieser Art Nymphen bedient, der ihm so geläufig, wie seine Muttersprache. Die beiden figürlichen Fliegen schwirren in Aparte-Klammern vor Aerger und zappeln, wie wirkliche Fliegen in der Galgenschlinge aus Kirschstengeln, worin sie ein boshafter Junge zum Spasse tanzen lässt. „Esel“, „Verfluchter“ sind die gelindesten Surrlaute, womit sie, vom Cavaliere freigegeben, abschwirren.

Cavaliere lässt durch seinen Diener die Rechnung fordern. Mirandolina bringt sie selbst, betrübt dreinsehend und sich die Augen wischend. Cavaliere: Was ihr fehle? Mirando-

lina: Es wird wohl der Rauch seyn. Cavaliere findet die Rechnung zu niedrig angesetzt, und schenkt ihr zwei Doppelgoldstücke. Wie von ihren Gefühlen und Thränen bewältigt, stürzt Mirandolina in den Sessel. Cavaliere, voll zärtlicher Angst um sie beschäftigt: „Mirandolina! Ach! Mirandolina! Sie ist ohnmächtig. Sollte sie in mich verliebt seyn? So schnell? Doch warum nicht? Bin ich nicht verliebt in sie? Theure Mirandolina! ... Theure? Ich! 'Theure' zu einem Weib? Wenn sie aber meinetwegen in Ohnmacht liegt. O wie schön sie ist! Hätt' ich nur etwas, um sie zu sich zu bringen. Ich, der ich keinen Umgang mit Frauen habe, habe nichts bei mir, keine Salze, kein Riechfläschchen. Ist Niemand da? He! Schnell. Ich will selbst gehen... Armes Herz! Gott segne Dich!"[1]) Läuft nach Belebungsmitteln. Mirandolina: „Nun ist es um ihn gethan. Der Waffen giebt es viele, womit die Männer zu besiegen. Doch gegen Verstockte giebt es kein wirksameres Mittel, als eine Ohnmacht. Er kommt zurück."[2]) (wirft sich wieder in die Ohnmacht). Cavaliere eilt herbei mit einer Karaffe Wasser, bespritzt sie unter den zärtlichsten Zusprüchen und mit dem erklärten Vorsatz, nicht abzureisen. Den Diener, der ihm meldet, der Koffer sei gepackt, jagt Cavaliere hinaus, und fährt fort, Mirandolinen aufs liebevollste zuzureden, dass sie doch die Augen öffne. Marchese und Conte treten ein. Mirandolina thut, als erhole sie sich. Cavaliere, wüthend über die Störung, wirft die Flasche mit Wasser den Eingetretenen vor die Füsse und stürzt davon. Conte eilt ihm nach mit den Worten: „Der Cavaliere ist verrückt geworden." Marchese schnaubt nach Genugthuung wegen der ihm zugeschleuderten Wasserflasche, und rennt ab. Mirandolina, allein: „Der Wurf ist gelungen. Sein Herz steht in

---

1) Mirandolina. Ahimè! Mirandolina. È svenuta. Che fosse innamorata di me? Ma cosi presto? E perchè no? Non sono io innamorato di lei? Cara Mirandolina ... Cara? Io cara ad una donna? Ma se è svenuta per me. Oh come tu sei bella! Avessi qualche cosa per farla rivenire. Io che non pratico donne, non ho spiriti, non ho ampolle. Chi è di là? Vi è nissuno? Presto ... Anderò io. Poverina! Che tu sia benedetta! — 2) Ora poi è caduto offalto. Molte sono le nostre armi colle quali si vincono gli uomini. Ma quando sono ostinati, il colpo di riserva securissimo è uno svenimento. Torna, torna.

Flammen, es ist Ein Feuer, es brennt zu Asche. Um meinen Triumph zu vervollständigen, fehlt nichts, als ihn zur Schmach aller eingebildeten Männer und zur Ehre unseres Geschlechtes offenkundig zu machen."

Die erste Scene des dritten Actes findet Mirandolina beim Plätten der Wäsche. Sie ersucht Fabrizio, ihr ein heisses Plätteisen zu bringen. Die kurze Eingangsscene ist um der Naturwahrheit willen anführenswerth.[1])

---

1) Mirandolina. Auf! die Zeit der Kurzweil ist vorbei. Ich muss nun zu meinen Angelegenheiten sehen. Bevor diese Wäsche ganz trocknet, will ich sie plätten. He! Fabrizio. Fabrizio. Signora. Mirand. Thu mir den Gefallen und bringe mir das heisse Eisen. Fabr. Ja, Signora. Mirand. Nimms nicht übel, wenn ich Dir diese Mühe mache. Fabr. Durchaus nicht, Signora. So lange ich Euer Brod esse, ist es meine Schuldigkeit, Euch Dienste zu leisten. (will gehen.) Mirand. Wart' ein wenig. Du bist nicht verpflichtet zu dergleichen Dienstleistungen. Doch weiss ich, dass Du es gerne für mich thust, und ich ... Genug, ich sage nichts weiter. Fabr. Was mich betrifft, ich würde Euch das Wasser mit den Ohren hertragen. Aber ich sehe, dass Alles vergebliche Mühe ist. Mirand. Wie so vergeblich? Bin ich vielleicht eine Undankbare? Fabr. Euch liegt nichts an einem armen Menschen wie unsereins. Euch gefallen die Adeligen zu sehr. Mirand. Ach, armer Narr! Wenn ich Dir Alles sagen könnte! Fort, fort, geh und bring mir das Eisen. Fabr. Wenn ich aber mit meinen eignen Augen — Mirand. So geh doch und schwatz nicht. Hol mir das Eisen. Fabr. Ich geh schon, ich werde Euch noch eine Weile dienen, aber nicht lange. (ab.) Mirand. (als ob sie es für sich sagte.) Mit diesen Menschen — je besser mans mit ihnen meint, desto schlimmer bekommt's. Fabr. (zurückkehrend, gerührt.) Was fehlt Euch? Mirand. Mach nur, dass Du mir das Eisen bringst. Fabr. Ich eile und brings euch. (Für sich im Abgehen.) Ich versteh sie nicht. Bald zieht sie mich in die Höh, bald schleudert sie mich hinunter. Ich versteh' sie nicht. (ab.)

Mirand. Orsù l' ora del divertimento è passata. Voglio ora badare a' fatti miei. Prima che questa biancheria si prosciughi del tutto, voglio stirarla. Ehi Fabrizio! Fabr. Signora. Mirand. Fatemi un piacere. Portatemi il ferro caldo. Fabr. Signora si. Mir. Scusate, se do a voi questo disturbo. Fabr. Niente, Signora. Finche io mangio il vostro pane sono obbligato a servirvi (vuol partire). Mir. Fermatevi; sentite: non siete obbligato a servirmi in queste cose; ma so che per me lo fate volentieri, ed io ... basta non dico altro. Fabr. Per me vi porterei l' acqua colle orrecchie. Ma vedo che tutto è gettato via. Mir. Perchè

Ein Diener bringt der Gastwirthin vom Cavaliere ein goldenes Fläschchen mit Melissengeist. Der Diener sagt ihr im Vertrauen, dass sein Herr das goldene Fläschchen soeben beim Goldarbeiter für 12 Zecchinen gekauft, und es ihr zum Geschenk mache. Sie nimmt es nicht an und ersucht den Diener wiederholt, es seinem Herrn zurückzutragen. Der Diener versichert im Abgehen: Ein ähnliches Weib geb' es nicht wieder. Mirandolina, in sich hineinlächelnd: „Hu! ist der gekocht, gesotten und gebraten! Da ich aber, was ich aus ihm gemacht, nicht aus Interesse gethan, so soll er die Gewalt der Frauen anerkennen ohne sagen zu dürfen, dass alle eigennützig und käuflich sind."[1])

Fabrizio bringt das heisse Eisen; klagt über den Cavaliere und die Geschenke. Mirandolina sagt, sie habe ihm das Geschenk zurückgeschickt. Fabrizio, erfreut darüber, lässt seine schüchternen Gefühle durchblicken. Sie hält ihn kurz. Er möchte nur schweigen, sonst bringe er sie in Harnisch. Fabrizio: Ich bin ja stille (für sich: Ein eigensinnig Köpfchen — aber ich bin ihr gut, und entfernt sich). Mirandolina allein: „Auch das ist so recht. Ich mache mir bei Fabrizio ein Verdienst aus der Zurückweisung des goldnen Fläschchens. Das nenn' ich zu leben wissen, sich zu betragen wissen, aus Allem Nutzen zu ziehen wissen, mit gutem Anstand, mit Artigkeit, mit ein wenig Gewandtheit. Was Klugheit anbetrifft, soll man nicht sagen, dass ich meinem Geschlecht Unehre mache."[2]) Sie steht für die Ehre

---

gettato via? Sono forse un' ingrata? Fabr. Voi non degnate i poveri uomini. Vi piace troppo la nobiltà. Mir. Uh povero pazzo! Se vi potessi dir tutto! Via, via, andate mi a pigliar il ferro. Fabr. Ma se ho veduto io con questi miei occhi ... Mir. Andiamo, meno ciarle. Portatemi il ferro. Fabr. Vado, vado, vi servirò, ma per poco (andando). Mir. Con questi uomini, più che lor si vuol bene, si fa peggio (mostrando parlar da sè, ma per esser sentita). Fabr. Che cosa avete? (con tenerezza tornando indietro.) Mir. Via, mi portate questo ferro. Fabr. Si ve l' o porto. (Non so niente. Ora la mi tira su, ora la mi batta giù. Non so niente.)

1) Uh è cotto, stracotto e biscottato! Ma siccome quel che ho fatto con lui, non l' ho fatto per interesse, voglio ch' egli confessi la forza delle donne, senza poter dire, che sono interessate e venali. — 2) Anchè questa è buona. Mi faccio merito con Fabrizio d' aver ricusata la boc-

ihres Geschlechts ein, während sie plättet. Und fährt im Plätten fort, ohne sich vom Cavaliere stören zu lassen, der inzwischen eingetreten und sie mit immer verliebterer Zudringlichkeit bittet, das goldene Fläschchen, das er ihr darreicht, als Geschenk anzunehmen. Sie begegnet ihm eher scharf und trocken, als freundlich und aufmunternd, schreibt ihr Unwohlseyn von vorhin seinem Weine zu, und als er ihr mit dem Fläschchen immer wieder zusetzt, ruft sie in die Scene mit starker unwirscher Stimme nach einem heissen Plätteisen, und wirft das ihr vom Cavaliere aufgedrungene goldne Fläschchen in den Wäschkorb.

Fabrizio bringt das Eisen, und verräth beim Anblick des Cavaliere eine Regung von Eifersucht. Mirandolina fragt den Oberkellner, besorgt und freundlich, ob ihm was fehle? Cavaliere ärgerlich, heisst den Kellner fortgehen. Mirandolina: „Ich will ihm wohl. Er dient mir treu.“ Cavaliere verbeisst seinen Aerger. Mirandolina giebt dem Fabrizio das ausgekühlte Eisen. Nimm, Lieber, mach' es mir wieder heiss. Der arme Fabrizio stöhnt im Abgehen still vor sich hin: „Was ist das für ein Leben? Ich fühls, ich kanns nicht länger tragen.“ Mirandolina fährt fort, unterm Plätten dem Cavaliere schlagfertige kurze Antworten zu geben. Sie lässt einen Aermel fallen. Er hebt ihn auf, sie lacht laut auf. Cavaliere: „Mirandolina, so gehts nicht länger.“ Ob er sich unwohl fühle? und schiebt ihm geringschätzig das Fläschchen hin. Er will mit einem Liebesschwur ihre Hand fassen, und verbrennt sich, Au! schreiend, am Eisen die Finger. Sie entschuldigt sich, es thue ihr leid. Die Grausame! weit stärker verbrannte sie sein Herz.[1]) Sie ruft nach Fabrizio. Cavaliere beschwört sie, nicht Diesen zu rufen; jeden Anderen; auf Den sey er eifersüchtig. Mirandolina empfindlich und beleidigt, dass er sie verhindern wolle, ihren Kellner zu rufen, und will sich entfernen. Cavaliere folgt ihr, bittend

---

cetta d' oro dal cavaliere. Questo vuol dir saper vivere, saper fare, saper profittare di tutto, con buona grazia, con polizia, con un poco di disencoltura. In materia d' accortezza non voglio che si dica, ch' io faccio torto al sesso.

1) Mi avete fatto una scottatura piu grande. Mir. Dove, Signore. Caval. Nel cuore.

und flehend, dass sie bleiben möchte. Mirandolina seitlich blinzelnd mit heimlichem Siegesgefühl: „Kommt hinter mir her, wie ein Hündchen." Cavaliere: Das ist das erste Mal, dass ich fühle, was Liebe ist. Sie, immer ein Paar Schritte weiter sich entfernend und plötzlich, da er ihr immer nachgeht, sich gegen ihn umwendend und stolz: „Was wollt Ihr von mir?" Cavaliere: Liebe, Mitleid, Erbarmen. Mirandolina: Ein Mann, der diesen Morgen noch die Frauen nicht ansehen konnte, verlangt jetzt Liebe und Mitleid? Ich achte nicht darauf; es kann nicht seyn, ich glaub' Euch nicht. (beiseit: Zerspring' und berste und lerne die Frauen verachten![1]) ab. Cavaliere allein: „Oh, verflucht der Augenblick, wo ich Die zum ersten Male sah! Ich bin in die Schlinge gefallen, und sehe keine Rettung!"[2])

Marchese schnaubt noch immer Genugthuung. Cavaliere entschuldigt sich dreimal. Zuletzt wird er ungeduldig und ist bereit, sie ihm zu geben. Nun giebt Marchese klein bei, nimmt die Entschuldigung an, wird gemüthlich und neckt den Cavaliere mit seiner Verliebtheit. Cavaliere flucht ihn zum Teufel und stürzt davon. Marchese erblickt das goldene Fläschchen, erklärt es für Tombak (princisbech), kostet davon. Dejanira, die dazu kommt, findet das Fläschchen allerliebst, fragt ob es Gold sey. Marchese bejaht. Ob es die „Contessa" wünsche. Die Contessa natürlich sagt nicht nein und steckt es bei. Nun erklärt er es für Tombac. Sie aber behält es als Andenken von ihm und eilt damit ab. Ein Diener des Cavaliere sucht umher und fragt nach dem goldnen Fläschchen. Marchese: Golden? Diener bestätigt, und dass es 12 Zecchinen gekostet. Marchese läugnet, ein Fläschchen derart hier gesehen zu haben. Conte fordert Marchese auf, den Gasthof mit ihm, wegen des verliebten Cavaliere, zu verlassen. Marchese ist dazu bereit, sagt sich aber in Pa-

1) Mir. (Mi vien dietro come un cagnolino.) (passegiando.) Cav. Questa è la prima volta ch' io provo che cosa sia amore. Mir. (voltandosi con alterezza.) Che cosa me vuole? Cav. Amore, compassione, pietà. Mir. Un uomo, che stamattina non poteva veder le donne, oggi chiede amore, e pietà? Non gli abado, non può essere, non gli credo. (Crepa, schiatta, impara a disprezzare le donne.) — 2) Oh maledetto il punto, in cui ho principiato a mirar costei! Son caduto nel laccio, e non vi è più remedio.



renthese: „Ich bin Edelmann und kann keine schlechte Handlung begehen.“[1]) Hier lässt doch mindestens Goldoni seinen „Edelmann“ auf das Loch im Rüssel zum verwüsteten Nasenring, und auf die Streifenspur des vergeudeten Halsbandes zeigen. Der Edelmann von ächter Zuchtrace borgt 12 Zecchinen vom Conte, da sein Factor mit einer Rate im Rückstand geblieben. Conte giebt ihm das Geld mit Vergnügen. Marchese lässt sich noch einen Zecchino dazu geben, um dem Cavaliere seine Schuld abzutragen. Als er von Conte hört, dass die Baronessa und Contessa zwei Komödiantinnen wären, die den Gasthof verlassen, da ihre Gesellschaft angekommen, eilt Marchese spornstreichs sie aufzusuchen, um das Fläschchen wieder zu bekommen.

Mirandolina schliesst hinter sich die Thür zu, durch die sie eingetreten, beunruhigt über die Verfolgungen des Cavaliere. Wünscht fast, sie hätte sich mit ihm nicht eingelassen. Sie müsse nun einen schnellen Entschluss fassen, sonst stehe ihr Ruf in Gefahr, vielleicht ihr Leben, das nicht sicher vor der Wuth dieses Satyrs.[2]) Sie denkt an Fabrizio, ob es nicht gerathen, sich schnell mit ihm zu verheirathen. Es ist bedeutsam, dass der Dichter auf den muthwilligen Scherz schon hier einen Schlagschatten der nahenden, auch dem Lustspiel unerlässlichen Sühne fallen lässt. Cavaliere klopft. Sie öffnet nicht, schickt ihn auf sein Zimmer zurück. Dahin will sie kommen. Cavaliere (von aussen): „Ich gehe auf mein Zimmer, kommt Ihr nicht, wehe Euch!“[3]) Mirandolina ruft durch eine andere Thür nach Fabrizio. Dieser kommt. Sie sagt ihm, der Cavaliere sey närrisch in sie verliebt. Fabrizio kann sie nur an den letzten Wunsch ihres sterbenden Vaters erinnern. Mirand.: „Ja, ich denke daran.“ Cavaliere pocht wieder. Mirand. will fort: „Theurer Fabrizio, ich fürchte um meine Ehrbarkeit.“[4]) Eilt davon. Fabrizio, nachrufend: „Seyd gewiss, ich werde euch zu schützen wissen.“[5]) Cavaliere poltert an der Thür. Conte und Marchese, durch eine andere Thür hereintretend, fragen,

1) Son Cavaliere, non posso far una mal azione. — 2) Ma ora che il Satiro è sulle furie, vedo in pericolo la mia riputazione e la mia vita medesima. — 3) Vado, se non venite, povera voi. — 4) Caro Fabrizio, ho paura della mia onestà. — 5) Non dubitate, io vi difenderò.

was das für Lärm. Fabr. sagt es ihnen. Sie heissen ihm, dem Cavaliere öffnen. Cavaliere stürzt wüthend herein und fragt nach Mirandolina. Fabrizio stellt ihn zur Rede. Caval. droht, ihm den Schädel zu spalten. Die drei Edelleute jagen ihn hinaus. Nun folgt eine lebhafte Scene zwischen den drei Nebenbuhlern, eine wirksame Theaterscene. Conte wirft dem Cavaliere vor, er sey in die Gastwirthin verliebt. Cavaliere, ohnehin in grösster Aufregung, sagt ihm: „Ihr lügt." Dem Marchese, der mit Halsband und Nasenring auch die Cavaliercourage verloren, fällt das Herz in die Strümpfe. Cavaliere, degenlos, verlangt von Marchese dessen Degen. Marchese macht Schwierigkeiten, versichert aber, er sey der beste Freund von Beiden. Cavaliere entreisst dem Marchese den Degen. Dieser aber, im vollen Einverständniss mit seinem Herrn, will nicht aus der Scheide. Endlich zieht ihn der Cavaliere mit verzweifelten Anstrengungen heraus und findet eine halbe Klinge. Die andere Hälfte, sagt Marchese, sey letzthin in einem Duell geblieben. Caval. will einen Degen holen. Conte schwört, er soll ihm nicht entfliehen. Caval. Was, entfliehen? und stellt sich ihm mit dem Stummel.

Mirandolina und Fabrizio kommen dazu. Conte wiederholt, dass Cavaliere in Mirandolina verliebt sey. Caval. wiederholt: „Ihr lügt!" Mirandolina: „Der Herr Cavaliere in mich verliebt? Er läugnet es ab, und da er dies in meiner Gegenwart thut, kränkt er, beleidigt er mich und lässt mich seine Standhaftigkeit und meine Schwäche fühlen. Ich will die Wahrheit gestehen. Wäre es mir gelungen, ihn in mich verliebt zu machen, so würde ich glauben, die grösste Heldenthat verübt zu haben. Einen Mann, der nicht die Frauen leiden mag, der sie verachtet, der übel von ihnen denkt, einen solchen Mann verliebt zu machen, ist wohl unmöglich. Meine Herren, ich bin ein einfaches, aufrichtiges Frauenzimmer. Ich sage wie es ist und verhehle die Wahrheit nicht. Ja, ich versuchte den Herrn Cavaliere in mich verliebt zu machen, allein es ist mir nicht gelungen. Nicht wahr, mein Herr? Ich that Alles, bot Alles auf, und habe nichts erreicht." Caval. (für sich.) Ah, ich kann kein Wort hervorbringen. Conte. (zu Mirand.) Seht Ihr, wie verwirrt er dasteht? Marchese (zu Mirand.) Er hat den Muth nicht, Nein zu sagen. Caval. (zornig zu Marchese). Ihr wisst nicht, was Ihr

sagt. March. (mit Sanftheit zum Cav.) Stets habt Ihr es mit mir. Mirand. Oh, der Herr Cavaliere verliebt sich nicht. Er hat die Kunst weg. Er kennt die Schlauheit der Frauen; glaubt ihren Worten, ihren Thränen nicht; ihrer Ohnmachten lacht und spottet er. Cav. So sind die Thränen der Frauen erheuchelt, ihre Ohnmachten verstellt? Mirand. Wie? Wisst Ihr's nicht, oder stellt Ihr Euch, es nicht zu wissen? Cav. Beim Himmel! ein solcher Trug verdiente ein Stilet ins Herz. Mirand. Erhitzt Euch nicht, Herr Cavaliere, sonst könnten diese Herren glauben, Ihr seyd wirklich verliebt. Conte. Ja, er ist es; er kann es nicht verbergen. Marchese. Man sieht es ihm an den Augen an. Caval. (heftig, zum March.) Ich bin es nicht. Marchese. Und immer nur mit mir! Mirand. Nein, mein Herr, er ist nicht verliebt. Ich sag' es, behaupt' es und bin bereit, es zu beweisen. Cav. (für sich) Ich halt's nicht länger aus. (laut) Conte! Ein andermal werdet Ihr mich mit einem Degen versehen finden. (wirft den Degenstummel des Marchese fort.) Marchese. Halt! der Griff kostet Geld. (hebt den Stumpf vom Boden auf.) Cavaliere will sich entfernen. Mirandolina hält ihn zurück. „Ihr Herren! das sicherste Zeichen von Liebe ist Eifersucht. Würde mich der Herr Cavaliere lieben, könnte er es nicht ertragen, wenn mich ein Anderer besässe. Aber er wird es ertragen, und Ihr werdet sehen — Caval. Wer soll Euch denn besitzen? Mirand. Der, den mein Vater mir bestimmte. Fabrizio. Sprecht Ihr vielleicht von mir? Mirand. Ja, theurer Fabrizio. Dir will ich in Gegenwart dieser Cavaliere die Hand reichen. Caval. Weh! Diesem! Ich habe das Herz nicht, es zu ertragen. (einer Ohnmacht nahe.) Conte (für sich). Wenn sie den Fabrizio nimmt, liebt sie den Cavaliere nicht. (zu Mirand.) Ja, heirathet ihn; ich verspreche euch 300 Scudi. March. Mirandolina, besser heute ein Ei, als morgen eine Henne. Vermählt euch zur Stelle, und ich schenk' euch sofort 12 Zecchinen. Mirand. Dank, ihr Herren, ich brauche keine Mitgift. Ich bin ein armes Weib ohne Reiz, ohne Anmuth, unfähig, Liebe in Personen von Ansehen zu erwecken. Aber Fabrizio will mir wohl, und ich nehme ihn in Eurer Gegenwart zum Gatten. Cavaliere. „Nun denn, Verwünschte! Ich weiss doch, dass Du mich täuschtest; weiss, dass Du im Stillen über meine Niederlage triumphirst, und sehe,

wie weit Du meine Geduld auf die Probe stellen willst. Du verdientest, dass ich Deinen Trug mit einem Dolchstoss in die Brust vergälte; verdientest, dass ich Dir das Herz ausrisse und es als ein Muster heuchlerischen, trugerfüllten Weibern vorhielte. Das hiesse aber mich doppelt erniedrigen. Ich fliehe Deinen Anblick; ich verfluche Deine Schmeicheleien, Deine Thränen, Deine Verstellungen. Du hast mich kennen lehren, welche unheilvolle Macht Dein Geschlecht auf uns ausübt, und hast zu meinem Schaden mich gelehrt, dass, um euch zu besiegen, es nicht genüge, euch zu verachten, fliehen muss man euch, fliehen!" (ab.)

Conte. Nun sage er noch, dass er nicht verliebt ist. Marchese. Straft er mich noch einmal Lügen, ich fordere ihn, so wahr ich Cavalier bin. Mirandolina. Still, ihr Herren, still. Er ging, und wenn er nicht wiederkehrt und mir die Sache so hingeht, kann ich von Glück sagen. Nur zu sehr ist es mir gelungen, ihn, den Aermsten, verliebt zu machen, und ich habe mich dadurch in eine missliche Gefahr gebracht. Genug davon. Fabrizio, komm, reiche mir die Hand. Fabr. Die Hand? Gemach ein wenig, Signora. Ihr ergötzt Euch daran, auf solche Art die Leute in Euch verliebt zu machen, und Ihr könnt glauben, dass ich Euch zur Frau nehmen werde? Mirandolina. Ei, Du Narr! Es war ja blosser Scherz, eine Laune, ein Wettkampf aus weiblichem Ehrgeiz. Als Mädchen hatte ich auf Niemand zu achten; als verheirathete Frau werde ich wissen, was ich zu thun habe." . . .[1])

---

1) Mir. Il Signor Cavaliere innamorato di me? Egli lo nega, e negandolo in presenza mia, mi mortifica, mi avvilisce, e mi fa conoscere la sua costanza, e la mia debolezza. Confesso il vero, che se riuscito mi fosse d' innamorarlo, avrei creduto di fare la maggior poddezza nel mondo. Un uomo, che non può vedere le donne, che le disprezza, che le ha in mal concetto, non si puo sperare d' innamorarlo! Signori miei, io sono una donna schietta, e sincera: quando devo dir dico, e nòn posso celare la verità. Ho tentato d' innamorare il Signor Cavaliere, ma non ho fatto niente. È vero Signore? Ho fatto, ho fatto, e non ho fatto niente. Cav. (Ah! non posso parlare.) Conte (a Mir.) Lo vedete? si confonde. March. (a Mir.) Non ha corraggio di dir no. Cav. (al March. irato.) Voi non sapete quel che vi dite. March. E sempre l' avete con me (al Cavaliere

Cavaliere's **Diener** nimmt Abschied von der Gastwirthin, meldend, dass sein Herr anspannen lasse, um sogleich abzureisen,

---

dolcemente). Mir. Oh il Signor Cavaliere non s' innamora. Conosce l' arte; sa le furberie delle donne; alle parole non crede; delle lagrime non si fida: degli svenimenti poi se ne ride. Cav. Sono dunque finte le lagrime delle donne, sono mendaci gli svenimenti? Mir. Come! non lo sa, o finge di non saperlo? Cav. Giuro al cielo! Una tal finzione meriterebbe uno stile nel cuore. Mir. Signor Cavaliere, non si riscaldi, perchè questi signori diranno ch' è innammorato davvero. Conte. Si, lo è, e non lo può nascondere. March. Si vede negli occhi. Cav. (irato al March.) No, non lo sono. March. E sempre con me. Mir. No Signore, non è innamorato. Lo dico, lo sostengo, e sono pronta a provarlo. Cav. (No posso più.) Conte, ad altro tempo mi troverete provveduto di spada. (getta via la mezza spada del Marchese.) March. Ehi! la guardia costa denari. (la prende ti terra.) Mir. Si fermi, Signor Cavaliere, qui si va della sua riputazione. Questi signori credono che ella sia innamorato; bisogna disingannarli. Cav. Non vi è questo bisogno. Mir. Oh, si Signore. Si trattenga un momento. Cav. (Che far intande costei?) Mir. Signori, il più certo segno d' amore è quello della gelosia, e chi non sente la gelosia, certamente non amà. Se il signor cavaliere mi amasse, non potrebbe soffrire ch' io fossi d'un altro, ma egli lo soffrirà, e vedranno . . . Cav. Di chi volete voi essere? Mir. Di quello, a cui mi ha destinato mio padre. Fabr. Parlate forse di me? (a Mirandolina.) Mir. Si, caro Fabrizio, a voi in presenza di questi cavalieri vo' dar la mano di sposa. Cav. Oimé! con colui? no ho cuor di soffrirlo (smaniando). Conte. (Se sposa Fabrizio, non ama il cavaliere.) Sì, sposatevi, e vi prometto trecento scudi. March. Mirandolina, è meglio un ovo oggi che una gallina domani. Sposatevi ora e vi dò subito dodici zecchini. Mir. Grazie, Signori, non ho bisogno di dote. Sono una povera donna senza grazia, senza brio, incapace d' innamorar persone di merito. Ma Fabrizio mi vuol bene, ed io in questo ponto alla presenza loro lo sposo . . . Cav. Si, maladetta, sposati a che tu vuoì, so che tu m' ingannasti, so che tu trionfi dentro di se medesima d' avermi avvilito, e vedo sin dove vuoi cimentare la mia tolleranza. Meriteresti ch' io pagassi gl' inganni tuoi con un pugnale nel seno; meriteresti ch' io ti strapassi il cuore, e lo recassi in mostra alle femmine lusinghiere, alle femmine ingannatrici. Ma ciò sarebbe un doppiamente avvilirmi. Fuggo dagli occhi tuoi; maledico le tue lusinghe, le tue lagrime, le tue finzioni; tu mi hai fatto conoscere qual infausto potere abbia sopra di noi il tuo sesso, e mi hai fatto a costo mio imparare, che per vincerlo non basta, no, disprezzarlo, ma ci conviene fuggirlo. (parte.)

Conte. Dica ora di non essere innamorato. March. Se mi dà un' altra mentita, da cavaliere lo sfido. Mir. Zitto, Signore, zitto. E andato via, e se non torna, e se la cosa mi passa così, posso dire di essere for-

und entfernt sich. Mirandolina. Gottlob, dass er geht. Ich bin nicht ganz frei von Gewissensvorwürfen. Gewiss reist er mit einigem Widerstreben ab. Dergleichen Scherze werde ich künftighin bleiben lassen. Conte betheuert ihr, er bleibe für sie, ob ledig ob verheirathet, derselbe. Marchese versichert sie seiner unveränderlichen Protection. Mirandolina dankt schönstens. Jetzt, wo sie einen Mann gewählt, bedürfe sie keiner Beschützer, keiner schmachtenden Liebhaber. Sie habe genug an dem einen Wagestück, hier stehe ihr Mann. Fabrizio sperrt sich noch ein wenig und will erst Bedingungen festgestellt. Mirandolina. „Was Bedingungen? Die Bedingungen sind: die Hand oder Du kehrst zurück in Deine Heimath.“ Fabr. Ich reiche sie Euch — dann aber ... Mirandol. Dann — ja, Bester, dann gehör' ich Dir ganz und für immer. Zweifle nicht an mir, ich werde Dich treu und beständig lieben. Du wirst meine einzige Liebe seyn. Fabrizio. Da nehmt sie, Theure, ich kann ja nicht widerstreben. Mirandolina (beiseit). Das wäre nun auch in Ordnung. Conte. Mirandolina, Ihr seyd ein grossartiges Weib. Ihr besitzt die Geschicklichkeit, mit den Männern zu machen, was Ihr wollt. Mirandol. hat eine letzte Bitte an die Herren: die Geneigtheit zu haben und ihren Gasthof zu verlassen. Fabr. (für sich). Bravo! Nun seh' ich, dass sie mir gut ist. Marchese fragt, ob sie nicht ein goldenes Fläschchen vermisse? Mirand. bejaht. Marchese. „Hier ist es, ich fand es wieder und geb' es Euch zurück. Uebrigens könnt Ihr unter allen Umständen auf meine Protection rechnen.“ Gegen das Unterschlagen des goldenen Fläschchens sträubt sich doch seine borstige Cavalierehre. Ueber die Rückerstattung der 12 von Conte geborgten Zecchinen bleibt ein mystisches Zwielicht schweben. Mit einer Geldschuld nimmt es die Cavalierehre weniger genau, und selbst der Conte wird es dieser Ehre gutschreiben, wenn der Marchese die 12

tunata. Pur troppo, poverino, mi è riuscito d' innamorarlo, e mi son messo ad un brutto rischio. Non nè vo' saper altro. Fabrizio, vien qui, dammi la mano. Fabr. La mano? Piano un poco, Signora. Vi dilettate d' innamorar la gente in questa maniera, e credete ch' io vi voglia sposare? Mir. Eh via pazzo! È stato uno scherzo, una bizarria, un puntiglio. Era fanciulla, non aveva nissuno che mi commandasse. Quando sarò maritata, so io quel che farò ...



Zecchinen zu einem neuen Nasenring einschmelzen lässt, oder auch vorziehen sollte, Ring und Halsband von Blei, und blos vergoldet, zu tragen. Der scheinbare Ersatz für die angeborenen und in den Trebern eines wüsten Lebens verloren gegangenen Familienkleinodien wäre immerhin ein sauver l'apparence der Cavalier- und Familienehre.

Die Sinnesänderung bei Mirandolina darf man aber ja nicht für eine blos scheinbare, und ihr Insichgehen für die obligate Besserung, behufs der Schlussmoral gewöhnlicher Komödien, halten. Ihre kluge Zurechtstellung in sich selber scheint uns vielmehr psychologisch vollkommen begründet, daher auch als Lustspielabschluss vortrefflich und mit feiner Kunst und folgerichtiger Charakterentwickelung herbeigeführt. Die plötzliche Angst, die sie nach ihrem Siege befällt, hat wohl noch einen geheimern Grund, der den übrigen Personen verborgen, vielleicht ihr selbst unbewusst bleibt, und den nur ihre schönen Mitschwestern allein in ihre Seele hineinempfinden werden: Sie zieht den Finger nicht so unversehrt aus dem Spielen mit dem Feuer. Die leidenschaftliche Liebe, die sie in dem Herzen des Cavaliere angefacht, hat einen Funken in ihr eigenes geworfen, das keineswegs ein kaltes, eitles, eroberungssüchtiges Kokettenherz. Ein für treue Anhänglichkeit so dankbares Herz wie Mirandolina's, das seine Liebe als Lohn für diese Treue ihrem Diener vorbehält, ein solches gerade ist am empfänglichsten, an sich jene Lehre zu erproben, die wir auch die spanische Komödie in meisterhaften, um das Thema: No hay burlas con el amor, „Mit der Liebe ist nicht gut scherzen", sich bewegenden Dramen werden einschärfen hören. Diesen im verborgensten Herzenswinkel glimmenden, aber als solchen unerkannten Funken empfindet Mirandolina als Angstgefühl, als Befürchtung für ihren guten Ruf, ja für ihr Leben, und wirft sich, um ihn im Keime zu ersticken, in Fabrizio's Arme — eine Geistesgegenwart, die sie ihrem klaren Verstande, ihrer Klugheit verdankt. Wir hätten sonach hier keine blosse Komödienmoral gewöhnlicher Art, die Moral hat einen durch dialektischen Rückschlag der Gegensätze „speculativ"-psychologischen Gehalt und prägt dadurch der komischen Katastrophe einen tieferen, der poetischen Katharsis verwandten Charakter auf. Dies wäre auch dann der Fall, wenn selbst dem Dichter jenes innerste Motiv nicht zu

vollkommen klarem Bewusstseyn gediehen wäre, und dasselbe mehr vermöge seines instinctiven Genies, als aus deutlicher Erkenntniss, mehr objectiv, als von der Reflexion begriffen, zur Geltung käme. Aber selbst dann, wenn das beregte Motiv ganz aus dem Spiele bleibt und Mirandolina, unberührt und völlig frei von einer aus Mitverstrickung entsprungenen Sympathie für den Cavaliere, über die Folgen ihres Sieges erschräke und zur Selbsterkenntniss und Reue ob ihres gefährlichen Muthwillens und gewagten Spieles käme, — selbst da würden wir in dieser Umkehr keine blos äusserlich angehängte Schlussmoral, sondern immerhin eine aus der Klugheit und Besonnenheit eines solchen Frauencharakters folgerecht abgeleitete Lösung zu rühmen haben. Wie nahe unser Dichter zuweilen an eine poetische Komödienmoral rückt, wird uns die nächste:

La Bottega del Caffè, „Das Kaffeehaus“,

vielleicht augenfälliger zeigen.

In der Vorrede zu diesem Stück betont Goldoni die Ortseinheit, die er darin bewahrte. Die Scene bleibt bis zuletzt dieselbe und stellt einen Platz in Venedig vor mit drei Läden, wovon der mittlere ein Kaffeelocal, rechts eine Perrücken- und Barbierstube und links ein Spielhaus (biscazza). Ueber letzterem sind als Oberstock einige Zimmerchen angebracht mit der Aussicht auf die Strasse. Neben dem Barbierladen befindet sich die Wohnung einer Tänzerin. Neben dem Spielhaus ein Gasthof.

Der Kaffeewirth, Ridolfo, muntert seine Bursche auf, an's Geschäft zu gehen und die Kunden ordentlich zu bedienen. Der Bursche Trappola ist mit dem Frühaufstehen über den Fuss gespannt. Er unterhält seine Genossen mit allerlei launigen Bemerkungen über den Spielwirth und dessen Gaunerglück; über den jungen Kaufmann, Eugenio, der verheirathet ist und sich durch Spielen ruinirt, verführt von einem Grafen Leandro. Ridolfo schickt Trappola Kaffee rösten. Dabei nimmt der Bursche Anlass, seinen Herrn zu fragen, wie lange es her sey, dass er seinen Laden geöffnet. Ridolfo. Seit acht Monaten ungefähr. Trap. Dann ist es Zeit, eine andere Ordnung einzuführen. Rid. Was willst Du damit sagen? Trap. Wenn man einen neuen Laden öffnet, giebt man vorzüglichen Kaffee. Nach sechs Mona-

ten spätestens heisses Wasser und dünnen Aufguss. (ab.) Ridolfo. Ein drolliger Bursch. Ich hoffe, er wird sich gut machen für meinen Laden. Wirthschaften, wo Einer den Spassvogel macht, haben in der Regel viel Kunden.[1])

Der Spielwirth Pandolfo kommt zu Ridolfo herüber, eine Tasse Kaffee trinken. Ridolfo macht jenem Vorwürfe wegen seines anstössigen Geschäftes. Pandolfo trumpft ihn ab als abgebrühter Spielwirth. Das Gespräch kommt auf den jungen Kaufmann Eugenio, der die ganze Nacht gespielt, noch dabei ist, seine sämmtliche Baarschaft verloren hat und nun auf Credit weiter spielt. Ridolfo. „Mir scheint, ein ehrenwerther Mensch sollte nicht zugeben, dass man bei ihm den Leuten die Kehle abschneide. Pand. Guter Freund, wenn Ihr so zärtlich von Fell seyd, werdet Ihr Euer Lebtag zu nichts kommen."[2]) Ridolfo erwidert, dass er mit seinem ehrlichen Gewinn vollkommen zufrieden. Pandolfo geht in seinen Laden zurück. Rid. ruft ihm nach, ob er ihm die Tasse Kaffee anschreiben soll. Pand. „Wir wollen darum spielen. Ich wundere mich, dass Ihr es mit solchen Kleinigkeiten so genau nehmt,"[3]) und geht in sein Haus. Ridolfo hält es mit seinem Gewerbe: „Nein, nein, ich bleibe bei meinem Gewerbe. Da man bei Kaffee 50 pr. c. gewinnt, was will man mehr?"[4])

Eine Hauptfigur auf unserer stabilen Kaffeehaus-Scene, Don Marzio, ein Neapolitanischer Cavalier-Strolch, verlangt jetzt sein Morgenschälchen. Als Streithahn und schwatzlustigen Staar in Einer Person giebt er sich sogleich zu erkennen, so wie er den Mund öffnet. Gegen den Kaffeewirth behauptet er: es sey schon

---

1) Trap. ... Quant' è ch' avete aperto bottega? Rid. ... Saranno in circa otto mesi. Trap. E tempo da mutar costume. Rid. Come sarebbe a dire? Trap. Quando si apre una bottega nuova, si fa il caffè perfetto. Dopo sei mesi al più, aqua calda e brodo lungo. (parte.) Rid. E grazioso costui. Spero che farà bene per la mia bottega; perchè in quelle botteghe dove vi è qualcheduno che sappia fare il buffone, tutti corrono. — 2) Rid. Mi pare, che un galantuomo non debbe soffrire di veder assassinar le gente. Pand. Eh amico, se sarete così delicato di pelle, farete pochi quattrini. — 3) Mi maraviglio che attendiate a queste picciole cose. — 4) No, no, caffè, caffè: giacchè col caffè si guadagna il cinquanta per cento, che cosa vogliamo cercar di più?

um die 10. Stunde. Ridolfo versichert, es sey erst 8 Uhr, D. Marzio zieht seine Londoner Uhr, die auf die Minute gehe. Die Uhr giebt dem Kaffeewirth Recht und zeigt 8. „Sie geht schlecht!“ ruft der rechthaberische Don, schlägt aber den Ridolfo auf dessen Bemerkung: so sey er mit der Uhr betrogen worden, auf den Mund: „die Uhr geht auf die Secunde richtig,“ und droht ihm den Schädel zu spalten, wenn er seiner Behauptung, es sey 10 Uhr, widerspricht. Die Rede kommt auf Eugenio. D. Marzio zeigt Ohrgehänge von Eugenio's Frau vor, worauf er demselben 12 Zecchinen geborgt, und fragt den Kaffeewirth, ob die Ohrringe das Anlehn decken. Da Ridolfo nichts davon versteht, schickt D. Marzio den Trappola mit den Ohrringen — dass sie von Eugenio's Frau, das sagt der Klatsch auch dem Burschen — zum Goldarbeiter hinüber, der sie schätzen soll. Nebenbei möchte Trappola ihm auch den Barbier bestellen. D. Marzio vergisst auch nicht, den Ridolfo nach der Tänzerin, dort drüben, zu fragen, die der Conte Leandro aushält. Ridolfo entschuldigt sich mit dem siedenden Kaffee, der ihn abriefe, und eilt ohne Antwort ab. Nun fragt D. Marzio den vom Barbier zurückgekehrten Trappola nach der Tänzerin. Diesem zufolge hält der Conte nicht die Tänzerin, sondern die Tänzerin den Conte aus. Nach der Berichtigung, zu welcher sich Trappola in seinem Gewissen verbunden glaubte, läuft er mit dem Aparte zum Goldschmied: „Der Signor D. Marzio und ich, wir Beide bilden eine überaus schöne Geheimkanzelei.“ Ein guter Einfall von unserem Charakterkomiker, den Trappola, als satirische Erläuterungsfigur, dem D. Marzio zur Seite zu stellen. Der Kaffeebursche ist gleichsam dessen Schlagschatten in lächerlich ähnlicher Verzerrung. Aber das Schattenzerrbild einer Menschenspottgestalt wie D. Marzio rückt und schiebt sich, so zu sagen, nach Maassgabe als es die Carricatur seines Originales scheint, in die Linien eines menschenähnlicheren Wesens wieder hinein und zurecht. Der Kaffeebursche, der sehr gut weiss, wo Bartels Kaffee holt, ist offenbar, durch sein naives Bewusstseyn von der Verwandtschaft mit D. Marzio, die Menschenfigur zu dem Affen. Solche, scheinbar absichtslose und dennoch intentionelle Komödienfiguren verrathen ein feineres, kunstsinnigeres Schaffen von Seiten des komischen Dichters, als jene übliche Ausstattung der

Figuren mit Geist und Witz — das bedenklichste Danaergeschenk, das der Dichter seinen Personen machen kann, wenn Geist und Witz nicht eben Fleisch und Bein des eigenthümlichen Komödiencharakters ist, und nicht als naive Naturgabe, als Charakterhumor, sich kundgiebt. Des Dichters schöpferischen Geist und Witz muss die Wahrheit der Charakterzeichnung und die dem Charakter gemässe Sprachweise, muss die Situation, müssen die scenischen Momente athmen; das witzige und geistreiche Sprechen der dramatischen Figuren dagegen ist oft nur ein Flittermäntelchen, wohinter die Eitelkeit des mit dem Publicum kokettirenden Dichters seine Armuth an eigentlichem komisch-dramatischen Talente verbirgt. Goldoni's Dialog ist grösstentheils frei von solcher Ornamentik und bekundet für uns auch darin den von Natur zum Lustspieldichter vorbestimmten Komiker. Der Witz seines Dialogs geht rein in die freie Entwickelung des Charakters auf mit allen eigenthümlichen Spitzen und Schärfen desselben. Der wirklich dramatische und innerlich komische Charakter hat mit dieser seiner Selbstentwickelung so vollauf zu thun, dass ihm, man möchte sagen, keine Zeit und keine Stimmung übrig bleibt, um auf eigene Hand geistreich oder witzig zu seyn, geschweige Witze zu machen. Nur der naive, objective Witz hat eine dramatische Berechtigung; der subjective, der schöngeistige, der Dichterwitz handtirt als blankes, scharfes, glänzendes Bistouri, das jeden Charakter mit virtuoser Geschicklichkeit — entmannt. Selbst bei unserem, durch Fruchtbarkeit und leichte Mache dem Goldoni verwandten, unserem, wenn nicht einzigen, doch ersten Theaterlustspieldichter — selbst bei unserem Kotzebue werden wir mehr einen mit dem Hin- und Herwerfen von drolligen, witzigen, auch komischen Einfällen, wie mit Federballspiel, sich belustigenden Dialog, als ein wirkliches Wechselgespräch zwischen dramatisch-komischen, ganz und gar von ihren Lustspielinteressen absorbirten Personen vernehmen: als ob der komische Charakter und die komische Handlung bloss zum Zeitvertreib für den Dichter und dessen Witz, mit andern Worten, für die Langeweile da wären.

Wie vorsichtig ein komischer Charakter mit einem Witzwort umgehen muss, beweist die rabulistische Lästerzunge des D. Marzio, die, gleich der pfeilförmigen Zunge eines Drachen, mit

einer Doppelhakenspitze versehen ist, schon in der nächsten Scene. D. Marzio sagt dem Ridolfo wieder, was er eben von Trappola über die Tänzerin gehört hat. Ridolfo nimmt die anständige Lebensweise der Tänzerin in Schutz. Er sehe Niemand bei ihr ein- und ausgehen, als den Conte Leandro. Darauf schimpft D. Marzio den Ridolfo einen „pazzo" und meint: die Tänzerin, nämlich ihr Haus, habe noch einen hintern Eingang, und durch diese Hinterthür finde der Ab- und Zufluss der Besucher statt[1]), und trinkt dazu ein Gläschen Liqueur; allein ohne den zweideutigen Doppelsinn seines Borstwischwitzes zu merken; ohne Ahnung also von der Aequivocität seines Hinterkothsassen von unzweideutig schmutzigem Witze. Aber Ridolfo merkt ihn und kann nur die Tänzerin beklagen, wenn sie gerechten Anlass zu einem solchen Witz gegeben.[2]) D. Marzio wäscht seine Zunge in Unschuld und Rosoglio, rücksichtlich des Witzes, der einen doppelten Haken hat, wie seine Zunge. Einer von den seltenen Fällen, wo Goldoni's sachlicher Situations- und Charakterwitz in einen Wortwitz wie in einen Schmutzhaufen tritt und ausglitscht. Giuseppe Baretti wird ihm aber auch den Witz gehörig unter die Nase reiben.

Eugenio kommt aus dem Spielhaus, wie Einer, der die Nacht hindurch verspielt hat, aus der Spielhölle herauszutaumeln pflegt, und fordert Kaffee, ohne auf D. Marzio's Fragen zu achten. Das Echo jeder Frage ist: „Kaffee". Bald nachher kommt der Spielwirth Pandolfo nachgeschlichen, um dem Eugenio zu sagen: Conte Leandro verlange gleich die auf Wort an ihn verlorenen 30 Zecchinen. Ridolfo bringt dem Eugenio den Kaffee, den dieser nun barsch zurückweist. Pandolfo verhandelt heimlich mit Eugenio und ist erbötig, die 30 Zecchinen Spielschuld herbeizuschaffen, gegen 1 Zecchin Zinsen die Woche. Eugenio findet den Wucherzins übertrieben. Inzwischen hat sich Ridolfo wieder mit dem von Eugenio abermals verlangten Kaffee eingestellt und wird zum zweitenmal von ihm abgewiesen. D. Marzio mischt sich in das zwischen Pandolfo und Eugenio geführte Ge-

1) Ha la porta di dietro; pazzo, pazzo. Sempre flusso. Sempre flusso e riflusso. — 2) Ella starà male, quando ha il flusso e riflusso per la porta di dietro.

spräch unter dem Vorgeben: er sey bereit, auszuhelfen, wie er schon einmal auf die Ohrringe Vorschuss geleistet, ohne davon zu sprechen. Eugenio meint, er hätte auch jetzt davon zu sprechen unterlassen können. D. Marzio rechnet: 30 Zecchinen Spielschuld, 10 Zecchinen auf die Ohrringe geborgt, machen 40 Zecchinen — so viel können die Ohrringe nicht werth seyn. Pandolfo macht sich anheischig, die 30 Zecchinen aufzutreiben. Bravo, ruft D. Marzio. Treibt gleich 40 auf; gebt mir davon meine zehn Zecchinen und Ihr sollt dafür seine Ohrringe bekommen. Eugenio verwünscht im Stillen die Stunde, wo er sich mit dem Neapolitaner eingelassen. Pandolfo kommt in Hut und Mantel aus seinem Hause zurück und macht sich auf den Weg nach den 30 Zecchinen. Eugenio soll ihn hier erwarten. Eugenio verlangt zum drittenmal Kaffee, den er nun von Ridolfo annimmt. D. Marzio bringt die Tänzerin mit der Hinterthür aufs Tapet. Ridolfo und Eugenio versichern umsonst, sie hätten nur Gutes von der Tänzerin gehört. D. Marzio weiss es besser; übrigens spreche die porta di dietro für ihn. Eugenio wendet ein, er selbst habe mehr als einmal mit ihr anzuknüpfen versucht und nichts ausgerichtet. D. Marzio will eine Wette eingehen, wenn Eugenio in der Lage ist, einen Filippo dagegen zu setzen. „Ihr wisst nicht, dass sie eine geheime Thür hat, die in eine abgelegene Strasse führt. Durch diese Thür kommen sie.“ Eugenio (die Achseln zuckend). Mag seyn. D. Marzio. So ist es und nicht anders.[1])

Der Barbierbursche ruft Don Marzio in seine Stube. Dieser begiebt sich dahin. Ridolfo und Eugenio sprechen noch über die Tänzerin. Don Marzio tritt mit der Barbierserviette um den Hals und eingeseift aus der Barbierstube, um seine Behauptung endgültig vorzutragen: „Ich sage, sie gehen durch die hintere Thür ein und aus.“ Barbierbursche ruft ihn in die Stube. Don Marzio, im Hineingehen: „Durch die hintere Thür.“

Ridolfo, der den Sohn seines Wohlthäters, dem er das Gedeihen seines Kaffeegeschäftes verdankt, gern aus der Verlegenheit ziehen möchte, erbietet sich, dem Eugenio die 30 Zecchi-

1) Marzio. Non sapete, che ha la porta segreta qui nella strada remota? Vanno di là. Eug. Sara così. Marz. È senz' altro.

nen vorzustrecken, gegen Auslieferung von zwei Stücken Tuch im Waarenlager des Eugenio, die Ridolfo verkaufen will. Eugenio schreibt ihm die Anweisung an seinen Geschäftsführer. Ridolfo händigt dem jungen Kaufmann die 30 Zecchinen ein und giebt ihm dabei die beherzigenswerthesten Lehren wegen des Spieles, die natürlich in ein Ohr hinein und durch das andere hinausgehen, als ihre porta di dietro. Die guten Lehren im Lustspiel können froh seyn, wenn die Ohren ihres Lehrlings vom klugmachenden Lehrmeister, dem Schaden, feuerroth geohrfeigt und, wenn nicht für das Hören auf guten Rath, für das Anhören desselben wenigstens empfänglich gepufft worden.

Zunächst verhallen Ridolfo's herzlichgemeinte Vorstellungen an Eugenio's Ohr in ein leises Klingen, das den mit sich allein Gebliebenen an seine junge schöne Frau zu Hause mahnt, und eben in den letzten sich verlierenden Ton ausbebt, als er die Tänzerin, Lisaura, an ihrem Fenster erblickt. Eugenio bietet ihr zum Morgengruss eine Tasse Kaffee oder Chocolade an, mit der Bitte, sie möchte öffnen und ihn einlassen, gleichviel durch welche Thür. Sie schlägt die Bitte ab und fragt nach dem Einzigen, dem sie dieselbe erfüllen würde: nach Conte Leandro, der eben aus dem Spielhause tritt und daherkommt. Er wundert sich über die Zumuthung des Eugenio an die Tänzerin. Dieser beruft sich auf D. Marzio's porta di dietro. Leandro straft D. Marzio Lügen, fordert von Eugenio die Spielschuld mit empfindlichen Redensarten. Dieser giebt ihm das Geld, die 30 von Ridolfo erhaltenen Zecchinen. Nun fordert Leandro Einlass. Die Tänzerin fragt, wo er die Nacht zugebracht, und wünscht ihn, ohne seine Antwort abzuwarten, zum Teufel. Er lässt, statt aller Antwort, die 30 Goldstücke in den Hut rollen. Lisaura bekommt plötzlich Danaë-Gefühle. Das Klingen der Goldstücke tönt ins eiserne Ohr des Thürschlosses mit dem lieblichen Zitherklang der Ständchen-Arie: „Riegel auf, Riegel zu". Dieser, vom Zauberklang noch mächtiger berührt, als von der zauberkräftigsten Springwurzel, thut, was er nicht lassen kann. Leandro lächelt über die orpheische Gewalt von klingender Münze und tritt ein. Eugenio, vor dem Kaffeehause dasitzend, verloren in unabsehbaren Empfindungen des blossen Nachsehenhabens, bekommt wieder Ohrenklingen, das aber kein Danaë-Riegel sprengt, und höch-

stens nur, wie das Schellengeläute um die Ohren eines Maulesels, zu schärferem Insgeschirrgehen und Anspannen aller Stränge aufmuntert.[1])

Eine neue Figur betritt hier die Scene: Placida, die Gattin des angeblichen Conte Leandro, als Pilgerin verkleidet. Sie bittet Eugenio um ein Almosen. Ihr Mann, Buchhalter eines Kaufmanns in Piemont, habe sie böslich verlassen. Sie käme nach Venedig, um ihn aufzusuchen. Sie weiss nicht, wohin sich wenden, kennt hier Niemand, ist völlig mittellos, ist der Verzweiflung nah. Wie ihr Mann heisse? Placida. Flaminio Ardenti. Eugenio kennt keinen dieses Namens. Er rathet ihr, da Carneval ist, sich zu maskiren und den treulosen Gatten aufzuspüren, und zeigt ihr den Gasthof dort, wo sie einstweilen Unterkommen finden könne. Er schenkt ihr einen halben Ducaten. Mehr als der halbe Ducaten würde sie sein Schutz zu Danke verpflichten.

D. Marzio tritt nun rasirt aus der Barbierstube und beäugelt gleich die junge Pilgerin durch die Lorgnette. Placida ersucht Eugenio, sie dem Gastwirthe zu empfehlen. Er verspricht es mit der Versicherung seiner reinsten Absichten und seines aufrichtigen Bestrebens, ihr ohne Gefährdung ihres guten Rufes nützlich zu seyn.

Miteins sehen wir zwei junge Paare, deren eheliche Häuslichkeit, aus Schuld der leichtsinnigen Männer, zerrüttet worden. Ein sehr ernstes Motiv wirft einen Schatten auf frivole Verhältnisse, die aber mit schonendem, schwebendem Lustspielpinsel behandelt sind, und in den beiden Paaren mit feinen Dämpfungen nüancirt und in Contrast gebracht erscheinen. Auch in dieser Parallelstellung, wie in dem ähnlichen Verhalten der übrigen Figuren zu ihren Gegenfiguren haben wir die Technik und den Geist eines mit feinem Kunstgefühl und unmerklicher Absicht arbeitenden Meisters zu erkennen, dessen intentionelles Bestreben

1) Lisaura. Dove siete stato tutta questa notte? Leandro. Aprite. Lis. Andate al diavolo. Leand. Aprite. (versa i zecchini nel cappello acciò Lisaura li veda.) Lis. Per questa volta vi apro. (si ritira ed apre.) Leand. Mi fa grazia, mediante la racommandazione di queste belle monete. (entra in casa.) Eugenio. Egli sì, ed io no? Non son chi sono, se non glielo faccio vedere.



einen ethischen Zweck, eine Läuterung der frivolen Handlungsweise im Auge hat, und diesen Zweck, ohne Gefährdung des Lustspieltons und der Lustspielstimmung, verfolgt. und erreicht. Hierin erblicken wir, nächst dem wahrhaften Kunstberuf und Kunsttalent, einmal ein sittliches Bedürfniss in dem Dichter selbst, ohne welches er weder Dichter noch Künstler ist, und zugleich diejenige Moral, die nicht blos lehrhaft sich aufwirft, sondern dialektisch, d. h. aus den Gegensätzen der Charaktere und der Fügungen entwickelt, das Lustspiel als dessen Blut und Seele durchdringt. In allen solchen Momenten tritt uns auch der innerliche, bedeutsame Fortschritt entgegen, den die komische Kunst des italienischen Drama's, verglichen mit der Komödie der beiden vorhergegangenen Jahrhunderte, durch Goldoni gethan. Als keinen geringen Zuwachs an Verdienst möchten wir, von Seiten des Charakter- und Sittenmalers, die Enthaltung von jeglicher künstlichen Erhöhung und fälschenden Idealisirung des Zeitalters, des Zeitcharakters und der Zeitsitte preisen. Die ungeschminkte Naturwahrheit befähigt den Lustspieldichter allein, seiner zeitgenössischen Gesellschaft einen Erkenntnissspiegel vorzuhalten, dessen Läuterungskraft im Verhältniss der Lauterkeit und Wahrheit ihres Abbildes wirkt. Die Gewöhnlichkeit und unverkünstelte Lebenswahrheit in Goldoni's Lustspielmotiven und Charakteren, die man als trivial und prosaisch verrufen, diese gilt uns gerade, in Betracht der ethisch-komischen Reinigung, die jene Motive und jene Charaktere erfahren, als volle Gewähr für des Komikers ächtbürtiges Lustspielgenie innerhalb der bürgerlichen Charakterkomödie. Die Wirkung jener Zauberlampe in Goethe's „Märchen", kraft welcher eine niedrige Lehmhütte sammt Hausrath, Trödel und Vieh in Edelsteine und gediegenes Gold verwandelt werden — eine ähnliche Wirkung übt die komisch-ethische oder kathartische Kraft auf die Gewöhnlichkeit des Lustspielstoffes und der Lustspielfiguren aus.

Don Marzio hält in seiner Lästerungssucht die Pilgerin, die Eugenio in den Gasthof begleitet hat, für dieselbe, die voriges Jahr in diesem Kaffeehause gebettelt haben soll, und sagt dies auch dem zurückgekehrten Eugenio, worauf Letzterer wieder in den Gasthof geht, um nähere Erkundigungen über die Fremde einzuziehen.

Mit trefflichem Verständnisse der Scenenfolge und Gegenwirkung der Situation führt der Komiker jetzt Eugenio's Gattin, Vittoria, ein. Sie erscheint in der Carnevalsmaske, nimmt diese aber ab, und fragt Don Marzio nach ihrem Mann. Ein Lästermaul wie er nimmt kein Blatt vor den Mund. Er sagt ihr ohne Weiteres, ihr Mann sey drüben im Gasthof mit einem Weibsbild, einer Pilgrin, und dass er die ganze Nacht gespielt, 30 Zecchinen verloren und das Wenige, was er noch besitze, versetzt habe. Vittoria möchte wissen, was ihr Mann versetzte, und glaubt es nicht. D. Marzio. Wenn ers nun bei mir versetzt hat? ... Damit gut; ich bin ein Ehrenmann und will nichts weiter sagen. Vittoria. Ich bitte Euch, sagt mir, was er verpfändet hat; es kann ja seyn, dass ich nichts davon weiss. D. Marzio. Geht nur, geht, Ihr habt einen schönen Mann. Vitt. Wollt Ihr mir sagen, was er versetzt hat? D. Marzio. Ich bin ein Ehrenmann und mag nichts sagen.[1])

Wie bestellt, kommt Trappola gerade vom Juwelier mit den Ohrringen zurück und meldet, der Juwelier meinte, dieselben wärên nicht sechs Zecchinen werth. Vittoria erkennt ihre Ohrringe und versichert, sie kosten 30 Zecchinen. D. Marzio möchte sie nur noch bis morgen behalten, wo sie ihm die 10 Zecchinen wiedergeben werde. D. Marzio will aber gleich bei den Goldarbeitern herumfragen. Vittoria. So möchte er doch wenigstens aus Rücksicht auf ihren Ruf verschweigen, dass es ihre Ohrringe. D. Marzio. „Was geht mich Euer Ruf an? Wer nicht will, dass man's wisse, der borge nicht auf Pfänder.“[2]) Ab.

Vittoria fragt Trappola wegen der „Pilgrin.“ Trappola beruft die Verwechslung, infolge des Gleichlauts der Sylbe „ina“ (Pelegrina). Die Tänzerin (Ballerina) sey gemeint, Eugenio's heimliche Geliebte. Vittoria fragt sich schmerzvoll: Und soll er denn beständig dieses Leben führen? Ein Mann seiner Art, ein Mann von Geist, Talent so erbärmlich seine Zeit hin-

1) Mar. Se ha impegnato a me ... Basta. Son galantuomo, non voglio dir altro. Vitt. Vi prego dirmi che cosa ha impegnato; può essere ch' io non lo sappia. Mar. Andate, che avete un bel marito. Vitt. Mi volete dire, che cosa ha impegnato? Mar. Son galantuomo, non vi voglio dir nulla. — 2) Che importa a me della vostra riputazione? Chi non vuol che si sappia, non faccia pegni.



bringen, sein Vermögen vergeuden, sein Hauswesen zu Grunde richten? Und ich sollt' es dulden? Ich sollte mich misshandeln lassen, ohne Einspruch dagegen zu erheben? Gutherzig will ich seyn, aber keine alberne Thörin. Ich will nicht, dass mein Stillschweigen seinem schlechten Wandel Vorschub leiste. Ich werde reden, werde meine Gründe angeben, und wenn Worte nichts fruchten, werde ich mich an die Gerichte wenden.[1]) Eugenio kommt aus dem Gasthof, Trappola geht in den Kaffeeladen.

Vittoria hat die Maske wieder vorgenommen. Eugenio fragt die Maske, ob sie Kaffee wünsche. Vittoria, die Maske abnehmend: Ich brauche keinen Kaffee. Eug. Wie? Was machst Du hier? Vitt. Die Verzweiflung führt mich her. Eug. Was soll das heissen? Wieder was Neues! Maskirt um diese Stunde? ... Geh nur gleich wieder nach Hause. Vitt. Ich soll nach Hause gehen und Ihr amüsirt Euch. Eug. Ihr geht nach Hause und ich bleibe, wo es mir gefällt. Vitt. Ihr führt ein schönes Leben, mein Herr Gemahl. Eug. Schwatzt nicht so viel, Signora. Besser, Ihr kehrt nach Hause zurück. Vitt. Ja, ich geh nach Hause, aber in mein Haus, nicht in Eueres kehr' ich zurück. Eug. Wohin beabsichtigt Ihr zu gehen? Vitt. Zu meinem Vater, der, überdrüssig der schlechten Behandlung, die ich von Euch erdulde, Rechenschaft wegen Eures Betragens gegen mich und wegen meiner Mitgift zu fordern wissen wird. Eug. Trefflich, Signora, trefflich. Das ist die grosse Liebe, die Ihr für mich heget; das die Rücksicht, die Ihr mit mir und meinem Rufe nehmt? Vitt. Ich habe immer sagen hören: Grausamkeit verzehre die Liebe. Ich habe so viel gelitten, so viel geweint — jetzt aber kann ich nicht mehr. Eug. Doch was hab' ich Euch gethan? Vitt. Die ganze Nacht beim Spiele. Eug. Wer sagte Euch, dass ich gespielt? Vitt. Don Marzio hat es mir gesagt, und dass Ihr hundert Zecchinen baar und 30 auf Wort verloren.

---

1) E sempre ha da far questa vita? Un uomo di quella sorta, di spirito, di talento, ha da perdere cosi miseramente il suo tempo, sacrificare le sue sortanze, rovinar la sua casa? Ed io l' ho da soffrire? Ed io mi ho da lasciar maltratare senza risentirmi? Eh voglio esser buona, ma non balorda, non voglio che il mio tacere facilite la sua mala condotta. Parlerò, dirò le mie ragioni, e se le parole non bastano, ricorrerò alla giustizia.



Eug. Glaubt ihm nicht, es ist nicht wahr. Vitt. Und dann die Unterhaltung mit der Pilgrin! Eug. Wer hat Euch das gesagt? Vitt. D. Marzio. Eug. (beiseit.) Dass du verdammt seyst! (laut) Glaubt mir, es ist nicht wahr. Vitt. Ausserdem das Versetzen meiner Sachen; mir ein Paar Ohrringe fortnehmen, ohne mir etwas zu sagen! Ist das ein Betragen gegen eine liebevolle, wohlerzogene und anständige Frau, wie ich bin? Eug. Woher wisst Ihr von den Ohrringen? Vitt. Don Marzio hat es mir gesagt. Eug. Ha der Zunge, die man mit Zangen ausreissen sollte! Vitt. Schon sagt es Don Marzio, bald wird es alle Welt sagen, dass Ihr an einem dieser Tage vollständig zu Grunde gerichtet seyn werdet. Bevor das geschieht, möchte ich meine Mitgift in Sicherheit bringen. Eug. Wenn Ihr mich lieb hättet, Vittoria, würdet Ihr nicht so sprechen. Vitt. Ich liebe Euch nur zu sehr. Es wäre besser für mich, wenn ich Euch minder gut gewesen wäre. Eug. Wollt Ihr wirklich zu Eurem Vater zurück? Vitt. Das will ich, ja. Eug. Und wollt nicht mehr mit mir leben? Vitt. Ich werd' es, wenn Ihr vernünftiger geworden. Eug. (gereizt) Oh, Frau Schulmeisterin, quält mich nicht. Vitt. Sachte, machen wir kein Aufsehen auf der Strasse. Eug. Besässet Ihr Anstandsgefühl, Ihr kämet nicht in einen Kaffeeladen, um es Eurem Manne zu bieten. Vitt. Seyd gewiss, ich komme nie wieder. Eug. Wohlan, entfernet Euch! Vitt. Ich gehe, ich gehorche. Ein ehrbares Weib ist selbst einem rücksichtslosen Manne Gehorsam schuldig. Vielleicht aber, vielleicht werdet Ihr nach mir Verlangen tragen, wenn Ihr mich nicht mehr sehen werdet. Vielleicht werdet Ihr den Namen Eurer Gattin anrufen, wenn sie nicht mehr in der Lage ist, Euch zu erhören und Euch Hülfe zu bieten. Ihr könnt Euch über meine Liebe nicht beklagen. Ich that, was ein liebendes Weib zu thun vermag. Ihr habt mir mit Undankbarkeit vergolten; Geduld! Entfernt von Euch, werden meine Thränen fliessen; aber ich werde weniger oft von den Unbilden hören, die Ihr mir zufügt. Ich werde Euch immer lieben, aber Ihr werdet mich nicht wiedersehen. (ab.) Eugenio. Armes Weib! Sie hat mich gerührt. Ich weiss, sie sagt es, aber sie ist nicht fähig, es zu thun. Ich will ihr nachgehen und ihr gute Worte geben. Wenn sie ihr Zugebrachtes mitnimmt, bin ich ruinirt. Nein, nein, sie hat das Herz nicht, es zu thun. Wenn

ein Weib zürnt, genügen ein Paar Liebkosungen, um sie zu versöhnen."[1]) So endet der erste Act.

1) Come! che cosa fate voi qui? Vitt. Eccomi quì strascinata dalla disperazione. Eug. Che novità è questa? A quest' ora in maschera? ... Andate subito a casa vostra. Vitt. Anderò a casa. Eug. Ed io resterò dove mi piacerà di restare. Vitt. Bella vita, Signor Consorte. Eug. Meno ciarle, Signora; vada a casa che farà meglio. Vitt. Sì, anderò a casa; ma anderò a casa mia, non a casa vostra. Eug. Dove intendereste d' andare? Vitt. Da mio padre, il quale, nauseato de' mali trattamenti che voi mi fate, saprà farsi render ragione del vostro procedere, e della mia dote. Eug. Brava, Signora, brava. Quest' è il gran bene che mi volete, questa è la premura che avete di me, e della mia riputazione. Vitt. Ho sempre sentito dire, che crudeltà consume amore. Ho tanto sofferto, ho tanto pianto: ma ora non posso più. Eug. Finalmente che cosa vi ho fatto? Vitt. Tutta la notte al giuoco. Eug. Chi vi ha detto che io abbia giuocato? Vitt. Me l' ha detto il Signor Don Marzio, e che avete perduto cento zecchini in contanti, e trenta sulla parola. Eug. Non gli credete, non è vero. Vitt. E poi a' i divertimenti con la Pellegrina. Eug. Chi vi ha detto questo? Vitt. Il Signor Don Marzio. Eug. (Che tu sia maladetto!) Credetemi, non è vero. Vitt. E di più impegnare la roba mia; pendermi un pajo di orecchini, senza dirmi niente? Sono azioni da farsi ad una moglie amorosa, civile e onesta como sono io? Eug. Come avete saputo degli orecchini? Vitt. Me l' ha detto il Signor Don Marzio. Eug. Ah lingua da tanaglie. Vitt. Già dice il Signor Don Marzio, e lo diranno tutti, che uno di questi giorni sarete rovinato del tutto, ed io primo che ciò succeda, voglio assicurarmi della mia dote. Eug. Vittoria, se mi voleste bene non parlereste così. Vitt. Vi voglio bene anche troppo, e se non vi avessi amato tanto, sarebbe stato meglio per me. Eug. Volete andare da vostro padre? Vitt. Sí certamente. Eug. Non volete più star con me? Vitt. Vi starò quando avrete messo giudizio. Eug. (alterato) Oh, Signora dottoressa, non mi stia ora a seccare. Vitt. Zitto; non facciamo scene per la strada. Eug. Se aveste riputazione, non verreste a cimentare vostro marito in una bottega da caffè. Vitt. Non dubitate, non ci verrò più. Eug. Animo; via di quà. Vitt. Vado, vi obbedisco, perche una moglie onesta deve obbedire anche un marito indiscreto. Ma forse, forse sospirerete d' avermi, quando non mi potrete vedere. Chiamerete forse per nome la vostra cara consorte, quando ella non sarà in grado più di rispondervi, e di aiutarvi. Non vi potrete dolere dell' amor mio. Ho fatto quanto fare poteva una moglie innamorata di suo marito. M' avete con ingratitudine corrisposto; pazienza. Piangerò da voi lontuna, ma non saprò cosí spesso i sorti che voi mi fate. Vi amerò sempre, ma non mi vedrete mai più. (parte.) Eugenio. Povera donna! Mi ha intenerito. So che lo dice, ma non è capace di farlo. Le andrò dietro

Ridolfo kommt zurück; hört von Trappola, was unterdessen zwischen Eugenio und dessen Frau vorgegangen. Ridolfo hat das Tuch verkauft, will aber nicht das ganze dafür gelöste Geld dem Eugenio in die Hand geben. Auch Eugenio findet sich wieder ein. Ridolfo bringt vorläufig 40 Zecchinen für das verkaufte Tuch. Eugenio fordert von ihm das Geld. Ridolfo erinnert ihn an die 30 Zecchinen, die er ihm freiwillig und ohne Zinsen geborgt. Auch er brauche sein Geld. Eugenio, leichtsinnig aber gutmüthig, giebt ihm recht und nimmt blos die 10 Zecchinen. Ridolfo behält sich vor, die Ohrringe von Don Marzio einzulösen. Eugenio verspricht ihm, seine verdienten Unterhändlergebühren nicht zu vergessen. Ridolfo wundert sich über diese Aeusserung. Er sey Kaffeewirth, aber nicht Mäkler. Wenn er sich für einen Gönner, einen Freund bemühe, so geschehe es nicht aus Interesse. Jeder Mensch sey verpflichtet, dem Andern beizustehen, wenn er kann. Er fühle um so mehr diese Verpflichtung, in Rücksicht auf die Dankbarkeit, die er Eugenio's Vater schulde. Eug. „Ihr seyd ein sehr anständiger und verbindlicher Mann. Schade, dass ihr dieses Gewerbe treibt. Ihr verdientet einen bessern Stand, und grösseres Glück. Rid. Ich bin mit dem zufrieden, was der Himmel mir gewährt, und würde meinen Stand nicht gegen viele andere vertauschen, die mehr Ansehen als wirklichen Werth haben. Ich treibe ein ehrenwerthes Geschäft, das, mit guter Art, und mit gutem Rufe geübt, sich nützlich allen Menschenklassen erweist; ein Gewerbe, das der Stadt zur Zierde gereicht, den Einwohnern zum angenehmen Bedürfnisse geworden, und das zur anständigen Zerstreuung denjenigen dient, die sich erholen wollen" (geht in seinen Laden). Die Figur des Ridolfo scheint auf eine wirkliche Tagespersönlichkeit, einen bekannten Kaffeewirth vielleicht, zu zielen. Eugenio's Bemerkung, nachdem Ridolfo sich entfernt hat, mag um so einschlagender gewirkt haben: „Das ist ein Mensch von artigen Sitten. Doch möchte ich nicht, dass Jemand sagte, er schulmeistere zu viel. Für einen Kaffeewirth scheint er in der That etwas zu redselig. Es giebt

---

alla lontana, e la piglerò colle buone. S' ella mi porta via la dote, son rovinato. Ma non avrà cuore di farlo. Quando la moglie è in collera, quattro carezze bastano per consolorla.

aber in jedem Gewerbe begabte und rechtschaffene Menschen. Am Ende spricht er doch nicht von Philosophie, noch von Mathematik. Er spricht als Mann von gesundem Urtheil, und wollte Gott, ich besässe davon so viel wie er."[1]) Ein Seitenblick vielleicht auf gewisse Tadler, die an der Figur des Ridolfo derlei Ausstellungen machten; vielleicht auch auf ähnliche Figuren in den Komödien des Chiari, die, wie wir sahen, allerdings mit angewachsenem Lehrstuhl umherziehen und katechisirende Reden halten, oder Vorträge aus der Moralphilosophie und Poetik ablesen.

Leandro kommt von der Tänzerin. Er bietet dem Eugenio Revanche an; dieser hat keine Lust. Leandro will ihm Credit schenken, wenn er kein Geld hat. Eugenio zeigt ihm seine Börse mit den 10 Zecchinen. Leandro. „Spielen wir um eine Tasse Chocolade." Nach einiger Weigerung nimmt Eugenio diesen Einsatz an. Beim Eintreten ins Spielhaus sagt Leandro für sich: „Die Amsel sitzt im Garn."[2]) Don Marzio hat die Runde bei den Goldarbeitern gemacht, und sagt, allein auf der Scene: er sey mit den Ohrringen betrogen worden. Ridolfo tritt zu ihm heran, und bietet ihm die 10 Zecchinen an gegen die Rückgabe der Ohrringe. Marzio besteht darauf, ihn zu Eugenio's Frau zu begleiten, der Ridolfo die Ohrringe bringen will.

---

1) Rid. Mi maraviglio: fo il caffettiere, e non fo il sensale. Se m' incommodo per un padrone, per un amico, non pretendo di farlo per interesse. Ogni uomo è in obbligo di aiutar l' altro quando può, ed io principalmente ho obbligo di farlo con V. S. per gratitudine del bene che ho ricevuto dal suo Signor padre. . . . Eug. Voi siete un uomo molto proprio, e civile; è peccato che facciate questo mestiere; meritereste meglio stato, e fortuna maggiore. Rid. Io mi contento di quello che il cielo mi concede, e non iscambierei il mio stato con tanti altri che hanno più apparenza e meno sostanza. A me nel mio grado non manca niente. Fo un mestiere onorato . . . Un mestiere che, essercitato con buona maniera, e con riputazione, si rende grato a tutti gli ordini delle persone; un mestiere reso necessario al decoro della città, alla salute degli uomini, e all' onesto divertimento di chi a bisogno di respirare (entra in bottega). Eugenio. Costui è un uomo di garbo; non vorrei però che qualcheduno dicesse ch' è troppo dottore. Infatti per un caffettiere pare che dica troppo; ma in tutte le professioni vi sono degli uomini di talento e di probità. Finalmente non parla nè di filosofia, nè di matematica: parla da uomo di buon giudizio: e volesse il cielo che io ne avessi tanto quanto egli ne ha! — 2) Il Merletto è nella rete.



Eugenio tritt aus dem Spielhaus, aber ohne die 10 Zecchini, und sucht Ridolfo, der ihm wieder Geld geben soll, fluchend, dass er ihn nicht finden kann. Statt Ridolfo, trifft er mit **Pandolfo** zusammen. Dieser berichtet, er könne das Tuch verkaufen, zu 8 Lire die Elle, und gleich Zahlung. Dem Eugenio kostet die Elle 10 Lire, da er aber Geld braucht, schreibt er dem **Pandolfo** eine Anweisung auf zwei Stück Tuch. **Pandolfo** (für sich) „Das schöne Kleid, das ich mir davon machen werde!“ [1])

Ridolfo kommt von der Strasse her, sieht Eugenio schreiben, erfährt den Handel, lässt **Eugenio** den Werth der Tücher berechnen, zu 13 Lire die Elle. **Eugenio** rechnet 60 Zecchinen heraus.[2]) 50 hat Leandro bereits erhalten, **Ridolfo** giebt ihm noch 10. **Eugenio** zerreisst die Anweisung, und **Pandolfo** zieht ab mit 1 Ducaten Trinkgeld, nebst heimlichem Wink an Eugenio, dass er hinüber zu ihm kommen möchte, um das Verlorene mit den 10 Zecchinen wieder zurück zu gewinnen. **Eugenio** wartet nur ab, dass Ridolfo den Rücken kehrt, und schlüpft dann, mit dem Vorgeben, nach Hause zu seiner Frau zu eilen, ins Spielhaus hinein.

Der biedere Kaffeewirth hofft, in einem Selbstgespräch, den Sohn seines Wohlthäters doch noch auf den rechten Weg zurück zu führen. „Man könnte fragen: wesshalb willst du dir, um eines jungen Mannes willen, der dich nichts angeht, den Kopf zerbrechen? ... Ist das Alles? Wie? Soll man darum einem Freunde nicht beistehen? Einer Familie nicht zu helfen eilen, welcher man Verbindlichkeiten schuldig ist? Bei unserem Geschäft bleibt uns dazu noch Musse genug übrig. Viele verwenden ihre überflüssige Zeit aufs Spielen, oder Afterreden von ihrem Nächsten. Ich benutze meine Mussestunden, Gutes zu stiften, wenn ich kann.“[3]) Ob Giuseppe Baretti in seiner demnächst zu

1) Oh che bell' abito che mi voglio fare! — 2) 8 Lire machen einen Ducaten, 3 Ducaten = 1 Zecchino. — 3) **Rid.** Spero un poco alla voltà, tirarlo in buona strada. Mi dirà qualcuno; perchè vuoi tu romperti il capo per un giovane che non è tuo parente, che non è niente del tuo? È per questo? Non si può voler bene ad un amico? Non si può far del bene a una famiglia, verso la quale si ha delle obligazioni? Questo nostro mestiere ha dell' ozio assai. Il tempo che avanza, molti l' impiegano o a giuocare, o a dir male del prossimo. Io l' impiega a far del bene, se posso.

berührenden Kritik dieses Stückes nicht ausrufen wird: Welcher biedergesinnte Schulmeister von Kaffeewirth im Unterrock einer edlen Kaffeeschwester! Es sollte uns Wunder nehmen, wenn Baretti den Ausruf unterdrückte. D. Marzio verjagt den Ridolfo mit einer Erörterung über „Systole" und „Diastole" (Zusammenziehung und Ausdehnung), eine Verspottung muthmasslich ähnlicher auf der Scene von Figuren der Chiari-Komödie mit angeleimten Kathederstuhl gehaltener Vorträge.

Lisaura erscheint an ihrem Fenster. Don Marzio grüsst sie, ab und zu durch sein Augenglas lorgnettirend. Er fragt nach Conte Leandro, den er seinen Freund nennt; wünscht Einlass durch die porta di dietro, um sich ungestörter mit ihr zu unterhalten. Lisaura nimmt keine Visiten an, auch nicht durch die bezeichnete Thür. Baretti wird das ungewaschene Waschmaul, den Neapolitaner, mit den Ohren an diese Thür annageln, oder seine Frusta ist eine Apothekerspritze. Der pikirte Don Marzio bietet mit lächelnder Malice der Tänzerin vier Kastanien an, die er aus der Tasche zieht. „Sie sind schmackhaft. Ich lasse sie auf meinen Gütern selbst schneiden (Seccare). Lisaura. Man sieht, dass Ihr eine gute Hand habt, um Euren Schnitt zu machen (a seccare). Mar. Wie so? Lis. Weil ihr auch bei mir Euern Schnitt machen wollt.[1]) Mar. Bravo! Wie geistreich! Wenn Ihr so behend seyd, Capriolen zu schneiden, werdet Ihr eine treffliche Tänzerin abgeben."[2])

Am Fenster des Gasthofs gegenüber erscheint nun auch die „Pilgerin", Placida. Marzio, der die Fremde mit der Lorgnette beguckt, macht Lisaura auf sie aufmerksam, und bezeichnet sie als „Eine aus der guten Zeit"[3]), und die Eugenio aushalte. Lisaura zieht sich zurück mit den Worten: „Ich mag nicht am Fenster bleiben, mit einem Vis-à-vis von solchem Charakter!"[4]) D. Marzio findet das kostbar: „Oh, oh, oh, das ist einzig! Die

1) Das Wortspiel mit „Seccare" und „sekiren", lässt sich im Deutschen nicht gut wiedergeben, und klingt im Italienischen ungesuchter, und der Person angemessener, als obiges Surrogat. — 2) Bravo! Spiritnosa! Se siete così pronta a far le capriole, sarete una brava ballerina. — 3) Una di quelle del buon tempo. — 4) Non voglio stare alla finestra, quando in faccia è una donna di quel carattere.



Tänzerin entfernt sich aus Scheu, ihren guten Ruf zu verlieren!" Mit der Lorgnette die Placida musternd: „Signora Pellegrina ich grüsse Sie." Erkundigt sich nach Eugenio, seinem „guten Freund." Er komme gerade von dessen Frau. Placida: Signor Eugenio hat also eine Frau? Marz. Freilich hat er eine; das hindert ihn aber nicht, sein Vergnügen an hübschen Gesichtchen zu finden. Habt Ihr vielleicht jene dort bemerkt, die eben das Fenster verliess? ... Es ist Eine, die sich für eine Tänzerin ausgiebt, aber — Ihr versteht mich. Plac. Die nicht viel taugt. Marz. So ist es. Und Herr Eugenio ist Einer von ihren Gönnern. Plac. Und hat eine Frau? Marz. Eine schöne dazu. Plac. Ueberall giebt es sittenlose junge Männer. Marz. Hat er Euch vielleicht zu verstehen gegeben, er sey nicht verheirathet? Plac. Mir liegt wenig daran, ob er es ist oder nicht. Marz. Ihr seyd gleichgültig dagegen und nehmt ihn, wie er ist. Plac. Für meine Absicht mit ihm, ist es mir einerlei. Marz. Ja wohl, heute Den, morgen einen Anderen. Plac. Was meinet Ihr damit. Erkläret Euch näher. Marz. Wollt Ihr vier trockene Kastanien? (zieht welche aus der Tasche). Plac. Ich muss danken. Marz. Wahrhaftig, wenn Ihr sie wollt, ich gebe sie gern. Plac. Der Herr sind sehr freigebig. Marz. Inbetracht Eures Werthes, sind vier Kastanien freilich nur wenig. Wünscht Ihr, so lege ich zu den Kastanien noch ein Paar Lire hinzu. Plac. Ungezogener Esel! (schlägt das Fenster zu, und entfernt sich). Marz. Zwei Lire sind ihr nicht genug, und vergangenes Jahr begnügte sie sich mit weniger."[1]) Ruft laut nach Ridolfo.

---

1) Marzio. Oh, oh, oh, questa è bella! La ballerina si ritira per paura di perdere il suo decoro! Signora Pellegrina la riverisco. (coll' occhialetta). Plac. Serva devota. Marz. Dove è il Eugenio? Plac. Lo conosce ella il Sign. Eugenio? Marz. Oh siamo amicissimo. Sono stato poco fa a ritrovare sua moglie. Plac. Dunque il Signore Eugenio ha moglie? Marz. Sicura che ha moglie; ma cio non ostante gli piace divertirsi coi bei visetti: avete veduta quella signora che era a quella finestra? ... Quella è una che passa per ballerina, ma ... m' intendete. Plac. È una poca di buono. Marz. Sì; e il Signore Eugenio è uno dei suoi protettori. Plac. E ha moglie? Marz. E bella ancora. Plac. Per tutto il mondo vi sono de' giovani scapestrati. Marz. Vi ha forse dato ad intendere che non era ammogliato? Plac. A me poco preme che lo

Vom Gesichtspunkte der jetzigen Bühne mögen solche Scenen gegen die Theaterdelicatesse verstossen. Heutzutage sitzt der sogenannte „Wassersack“ der Tabackspfeife im Zuschauerraum; den schmucken, glatten Meissnerkopf dagegen mit der feinen Porzellanmalerei stellt die Bühne vor. Trotzdem sind diese Scenen Meisterstücke der theatralischen Charakterkomik und feinen Sittenmalerei. Fein, durch die leichten, brillanten Pinselstriche, die mehr hingeworfen, als aufgetragen scheinen. In dieser Beziehung ist auch Don Marzio, so verwerflich und verächtlich sein Charakter, ein wahres Rococo-Bijou als Theaterfigur, würdig im grünen Schatzgewölbe der Charakterkomödie des 18. Jahrh. zu glänzen. Zierlich, fein und von graziöser Komik dürfen diese Scenen auch hinsichtlich der beiden Frauenfiguren gelten, deren missliche, durch den gewissenlosen Leichtsinn ihrer Männer verschuldete Lage nur ihrer Ehrbarkeit, Sittsamkeit und ihrem theilnahmwürdigen Missgeschicke zur Folie dient. Ja selbst die Tänzerin, in Vergleich gestellt mit den Hetären der Menanderkomödie und ihren Urenkelinnen, den jungen Liebesheldinnen der Cinquecentisten-Komödie, selbst die Tänzerin Lisaura ist mit einer gewissen Decenz und Schonung behandelt, die sie als Opfer von Don Marzio's giftiger Lästerzunge erscheinen lassen. Am Ende was hat es denn gar so Unschickliches, oder Anstössiges, dass eine Tänzerin den Besuch eines, wie sie denkt, unverheiratheten jungen Mannes annimmt, der um ihre Hand wirbt, wie sich herausstellt? Und deren zurückgezogene, auf den einen Umgang mit ihrem Verlobten beschränkte Lebensweise alle Welt, bis auf den böszüngigen Don Marzio, hervorhebt? Was man auch sagen möge: auch diese Charakterkomödie ist in dem feinen, ge-

---

sia, o non lo sia. **Marz.** Voi siete indifferente. Lo ricevete com' è. **Plac.** Per quello che ne ho da far io, mi è tutt' uno. **Marz.** Già si sa, oggi uno, domani un altro. **Plac.** Come sarebbe a dire? Si spieghi. **Marz.** Volete quattro castagne seche? (le cava di tasca). **Plac.** Bene obbligata. **Marz.** Davvero se volete, ve le do. **Plac.** È molto generoso, Signore. **Marz.** Veramente al vostro merito quattro castagne sono poche. Se volete, aggiungerò alle castagne un paio di lire. **Plac.** Asino, senza creanza. (serra la finestra, e parte). **Marz.** Non si degna di due lire, e l' anno passato si degnava di meno. Ridolfo! (chiama forte).

schmackvollen Ton gehalten, der viele von Goldoni's Gesellschaftslustspielen auszeichnet.

D. Marzio klagt dem Ridolfo über die Sprödigkeit von Frauenzimmern, die, so behauptet er, voriges Jahr den Korb nicht so hoch hingen.

Eugenio kommt freudig aus der Spielhölle, endlich mit einem Spielgewinn. Ridolfo erinnert ihn an sein gegebenes Wort, nicht spielen zu wollen. Eugenio, fast ärgerlich und unwirsch: Ob er ihn wieder quälen wolle? Ridolfo. „Ich sage nichts mehr (für sich: Meine armen Worte!"[1]) Wie unsere Schullehrer und Schulmeister, rücksichtlich ihrer äussern Lebensstellung; so beklagenswerth erscheinen, in Bezug auf ihre Komödienstellung, alle diejenigen höchst achtbaren Personen, welche, im Namen der Komödienmoral, sich berufen glauben, zu lehren, zu warnen, zu ermahnen, die Gewissen zu schärfen, kurz, „die Menschen zu bessern und zu bekehren." Bedauernswürdiges Geschick des Lehrstandes, in und ausserhalb der Komödie!

Die sechs gewonnenen Zecchinen will Eugenio mit Leandro beim Spielwirth Pandolfo verschmausen und verjubeln. Nach dem Schmause soll ein Spielchen arrangirt werden. D. Marzio ist mit dabei. Pandolfo erklärt sich bereit, gegen Bezahlung, seine Zimmerchen im Oberstock herzugeben. Eugenio soll die Speisen im Gasthof bestellen; erinnert aber an jenes Liedchen: „Kein rechtes Zeitvertreibchen, fehlt dabei das Weibchen."[2]) Marzio schlägt vor, Conte Leandro soll die Tänzerin mitbringen, wozu Leandro sich bereitwillig zeigt. Eugenio wird die Pilgerin einladen. Leandro fragt, wer diese sey? Marzio behält sich vor, ihm das Nähere über dieselbe mitzutheilen. Ridolfo verfehlt nicht, seiner Lehrerpflicht zu genügen, und den Eugenio heimlich zu warnen. Eugenio meint: Da er gewonnen, so will er nun geniessen. Rid. „Und dann? Eug. Und dann, gute Nacht. An die Zukunft denken die Astrologen und die Zukunftsmusiker", und geht ins Gasthaus. Rid. „Und ich predige tauben Ohren. Was machen? Verlorene Mühe!"[3])

---

1) Eug. Via mi principierete a seccare? Rid. Non dico altro. (Povere le mie parole). — 2) Ma dice la canzone: L' allegria non è perfetta, quando manco la donetta. — 3) Eug. ... Giacchè ho vinto, voglio godere.

Marzio geräth in einen lebhaften Disput mit Leandro über Ziegenwolle; über die Märsche der Moskowiter im letzten Kriege; über den besten Schnupftabak. Marzio erklärt den Rapé (Spaniol) für den vorzüglichsten, den spanischen Tabak aber für den schlechtesten. Eugenio, aus der Locanda zurückkehrend, macht dem hitzigen Rapé-Streit ein Ende mit der Meldung, dass die Pilgerin die Einladung nicht angenommen. Leandro geht, die Tänzerin holen. Eugenio sagt dem Marzio, die Pilgerin versichere, sie sey niemals früher in Venedig gewesen. Marzio: „Mir würde sie das nicht sagen. Eug. Seyd Ihr denn auch gewiss, dass es dieselbe ist? Mar. Und wie gewiss! Ausserdem hab' ich eben erst mit ihr gesprochen, und sie war bereit, mir zu öffnen. ... Genug, ich wollte nicht, um dem Freunde keinen Tort anzuthun."[1])

Kellner bringen aus der Locanda Tischzeug u. s. w. Ein Cameriere ruft: die Suppe ist angerichtet. Marzio klopft an Lisaura's Thür. Conte Leandro erscheint mit der Tänzerin. Begrüssung. Marzio lorgnettirt, während er gegen Eugenio über die Tänzerin heimliche Glossen macht. Sie gehen zusammen ins Spielhaus. Von seinem Laden aus beklagt Ridolfo mit schwerem Herzen Eugenio's Frau. An Freund Ridolfo hätten wir unseres Theils weit weniger den wohlmeinendem Rathgeber aus eifervoller Freundschaft und Dankbarkeit, als die dramatische Unterlassungssünde auszusetzen: dass er nicht entschiedener ins Geschirr der Handlung eingreift, dergestalt, dass sein sittlicher Freundschaftseifer dennoch jedesmal von Eugenio's Leichtsinn überholt, und Ridolfo's geschäftige Gutmüthigkeit und Dienstbeflissenheit immer wieder dupirt würde. Aber schwitzen müsste diese, weidlich schwitzen, nicht blos schwatzen.

Die Gesellschaft erscheint nun in dem Zimmerchen oberhalb der Spielstube, an der Speisetafel. Es geht lustig her. Den moralischen Senf, den Ridolfo vor seinem Kaffeeladen zum Diner

---

Rid. E poi? Eug. E poi, buona notte; all' avvenire ci pensano gli Astrologhi. (entra nella locanda). Rid. Pazienza! Ho gettata via la fatica.

1) Marz. A me non lo direbbe. Eug. Siete sicuro che sia quella? Marz. Sicurissimo; e poi se poco fa ho parlato con lei, e mi voleva aprire. ... Basta, non sono andato, per non far torto all' amico.



beisteuert, muss er selber wieder verschlucken. Vittoria erscheint unten, maskirt, und fasst ihren Gatten ins Auge der oben mit lärmendem Toaste der Tänzerin zutrinkt. Ridolfo begrüsst die Maske, die in grösster Gemüthsaufregung. Eugenio, der die maskirte Dame erblickt, ruft von oben hernieder, mit einem vollen Glase in der Hand: „Signora Maschera, auf Euer Wohlseyn!"[1]) den Becher zum Fenster hinausschwenkend. Lisaura tritt ans Fenster, und fragt, wer die Maske sey, der Eugenio zutrinke? Vittoria drückt ihre Gemüthsverfassung durch die schmerzvollste Gebärdensprache aus. Diese kleine Scene wirft ein Hochlicht auf die Komödie, die sie mit Einem Ruck in die Sphären der D. Juan-Scene erhebt, wo Leporello die drei Masken, deren jede in einer Seelenstimmung wie Vittoria, zum lustigen Feste einladet, das sein Herr veranstaltet; erhebt Goldoni's Komödien der Barbier-, Spiel- und Kaffeebuden in die Sphäre jener wunderbaren Faustscene, die Mephistopheles' Ständchen vor Gretchens Fenster eröffnet. Von einer Situations- und Stimmungsverwandtschaft ist die Rede, infolge eines schneidenden Contrastes von tragischen und komischen Momenten, von herzzerreissenden Wehgefühlen und orgiastischer Fröhlichkeit; eine scenische Wirkung, die hier im italienischen Drama wie ein Silberblick aufleuchtet, und wieder verschwindet. Das Bewundernswürdigste scheint uns: dass sowohl diese Scene, wie die folgenden, die unter einer andern Hand Gefahr liefen aus dem Ton des Lustspiels in den des bürgerlichen Trauerspiels oder weinerlichen Schauspiels zu fallen, dank dem specifischen Lustspielgenie unseres Meisters, in keinem Punkte aus dem Komödienlothe weichen. Nicht leicht möchte sich in dem gesammten Bühnenrepertoir, die vorgenannten Contraststimmungen in Mozart's Don Juan und Goethe's Faust ausgenommen, noch eine andere auffinden lassen, von ähnlicher Situationswirkung. Es giebt dramatische Dichter höchsten Ranges, deren erhabene Geistesrichtung und göttlicher Gemüthsernst eine solche, sey's auch kunstberechtigte Gegenüberstellung von triumphirender Frivolität und brechenden Herzen, von lustig-verruchter Genusslaune und innerlich verblutendem Schmerzgefühl, ausschliessen. Schiller z. B. hätte, nach seiner hohen,

1) Signora Maschera, alla sua salute!

kunstsittlichen Weltanschauung, eine derartige Situation, wie jene in D. Juan und in Faust, wenn sie ihm überhaupt vorschweben konnte, als eine Entweihung der dramatischen Kunst, sicherlich zurückgewiesen. Das einzige Mal, wo er sich der Frivolität als tragischen Motives bediente, im Fiesko, benutzte er sie eben nur als Maske einer heroischen Leidenschaft, eines erhabenen Ehrgeizes. Selbst bei Shakspeare dürfte man eine ähnliche Lösung der Dissonanz von orgiastischer Frivolität und tragischer Seelenstimmung, inkraft des komisch-tragischen Humors, welcher doch als die Seele gleichsam seines Genies und seiner poetischen Gestaltung zu betrachten, vergebens suchen. Auf der Höhe eines daranstreifenden Gegensatzes von humoristischer Crapüle und mahnendem Thatenernst überkommt plötzlich den glänzendsten und liebenswürdigsten der verlorenen Söhne, den jungen königlichen Wüstling, seinen Prinzen Heinrich, diese erhabene Verläugnung solchen schnöden Lasterlebens inmitten grosser Reichsgeschicke, wie der Geist strafender Weissagung, und er ruft:

„Beim Himmel, Poins, ich fühl mich tadelnswerth,
So müssig zu entweih'n die edle Zeit,
Wenn Wetter der Empörung wie der Süd,
Von schwarzem Dunst getragen, schmelzen will,
Und träuft auf unser unbewehrtes Haupt.
Gieb Degen mir und Mantel — Falstaff, gute Nacht."[1])

Dieselben hehren, über den Schöpfungen des grössten Dichters schwebenden Geister einer gestaltenden Gemüthsstrenge lassen bei ihm den Humor einer Läuterung dämonischer Frivolität durch den tragischen Gegensatz des Seelenleidens ihrer Opfer nicht aufkommen. Dieser Triumph des komisch-tragischen Humors: die Katharsis scherzhaft-teuflischer Frivolität durch grauenvolle von ihm verschuldete Gemüthszerstörung ist in höchster Kunstwirkung vielleicht nur dem musikalischen Drama vorbehalten, und war dem Tondichter des Don Juan und der Hochzeit des Figaro einzig und allein beschieden. Es ist kein geringer Ruhm für den Verfasser unseres Lustspiels, eine solche Katharsis dem grössten Tonschöpfer in einer Komödie vorgefühlt zu haben, welche selbst

1) Heinrich IV. 2. Thl. Act II. Sc. 4.

unter den Eingebungen einer leichtfertigen Lustspielstimmung gedichtet scheint; in einer Komödie, deren komische Charakterfiguren eine Frivolität gewöhnlichen und alltäglichen Schlages zur Schau tragen. Aber welcher erschreckend tiefe Abfall der Katharsis in der Fausttragödie von jener unvergleichlichen, mit Mephistopheles' Ständchen eingeleiteten Scene im ersten Theil des Faust, zu der letzten Scene des zweiten Theils, welche schier eine Apotheose der lüsternen in Mephistopheles' infernalischer Begierde nach den schönen Engelkörpern hervorbrechenden Frivolität feiert! In einer andern Kunstform, auf dem Gebiete der zeichnenden Kunst, ergeht sich der Pinsel des grössten satirischen Sittenmalers des 18. Jahrh., Hogarth's Pinsel, in analogen tragikomischen Gegensätzen, die auf einigen seiner Tafeln oder Blätter — dieser von dämonischem Witzeshumor durchätzten Dramen in Farben und Kupferstichen — wie zum Beispiel auf dem letzten Blatte, oder in der letzten Scene des grauenhaft lustigen Sittengemäldes: „Der Weg der Buhlerin“[1]), auf der äussersten Spitze des tragikomischen Skandal-Contrastes schweben; in anderen seiner Katastrophen wieder bis zu wahrhaft tragischen Erschütterungen sich läutern: wie auf dem vorletzten Blatte der „Heirath nach der Mode“[2]), wo die sühnende Vergeltung die poetische Katharsis der grössten Sittengeissler erreichte.

Eugenio wiederholt die Einladung an die Maske. Doch verschmähe diese hinaufzukommen, so hätten sie oben etwas Besseres[3]), die Tänzerin nämlich. Vittoria. „Ach, mir wird unwohl, ich kann nicht mehr.“[4]) Ridolfo bemerkt es. Vittoria nimmt die Maske ab. Ridolfo eilt nach Liqueur. Sie verlangt Wasser. Hinauf will sie, und sich vor den Augen des Verworfenen tödten. Eugenio oben am Fenster immer zechend und zutrinkend voll Fröhlichkeit. Vittoria fühlt sich ohnmächtig, ruft nach Hülfe und sinkt um.[5]) Ridolfo ist um die Ohnmächtige beschäftigt.

Placida erscheint in der Thür des Gasthofs. Sie glaubt die

1) A Harlot's Progress. — 2) Le Mariage à la Mode. — 3) Eug. Signora Maschera, se non vuol venire, non importa. Qui abbiamo qualche cosa meglio di lei. — 4) Vitt. Oime! Mi sento male. Non posso più. — 5) Ajuto, ch' io murro. (cade svenuta.)

Stimme ihres Gatten zu vernehmen, bittet einen Kellner, sie hinaufzuführen. Bei ihrem Erscheinen oben vor der zechenden Gesellschaft plötzlicher Aufbruch, wie vor dem Menetekel. Leandro schreit ihr zu, sich zu entfernen, und verfolgt sie bis auf die Strasse mit blossem Degen. Eugenio sucht ihn abzuhalten. Placida flüchtet in den Gasthof. Leandro stürzt nach. Eugenio hält ihn zurück. Leandro greift ihn mit dem Degen an. Eugenio zwingt ihn mit seinem Degen zur Flucht. Leandro rettet sich in das Haus der Tänzerin. Welche Theaterscene in einer von Goldoni's Gegnern als trivial, als strassenläufig und gemein verschrienen Komödie. In unsern Augen ist diese Komödie der grösste Glanz des italienischen Charakterlustspiels, ja unter Goldoni's Komödien die genialisch-eigenthümlichste, die einzige vielleicht, wo der dramatische Kunstinstinct sich zur Erfindung von poetischen Läuterungsmotiven emporschwingt, deren Wirkung die leichte Lustspiel-Touche und scheinbare Flüchtigkeit der Behandlung noch erhöht. Man beachte die folgende Scene.[1])

Eugenio (an Lisaura's Thür mit gezogenem Degen lärmend und herausfordernd): „Elender Feigling, fliehst du? Verbirgst du dich? Komm hervor, wenn du Muth hast? Vittoria (vor Eugenio hintretend). Willst du Blut, so vergiesse das meine. Eug. Fort von hier, thörichtes, hirnloses Weib! Vitt. Nimmer lass' ich lebend von dir. Eug. Zum Henker, geht, oder ich thue etwas, was mich gereuen könnte (mit dem Degen drohend). Ridolfo stellt sich bewaffnet zum Schutze Vittoria's dem Eugenio entgegen. „Was habt Ihr vor, Herr? Glaubt Ihr mit Eurem Degen alle Welt einzuschüchtern? Diese arme unschuldige Frau hat Niemand, der sie schütze. So lange ich aber Blut zu vergiessen habe, werde ich ihr beistehen. Wie? Noch Drohungen? Nach so vielen Kränkungen, die sie von Euch erfahren, droht Ihr noch? (zu Vittoria) Signora, kommt nur mit mir, und fürchtet Euch nicht. Vitt. Nein, guter Ridolfo: Wünscht mein Gatte meinen Tod, so lasst ihn nur gewähren. Auf, morde mich, du Meuchler, Verräther! Ermorde mich, Verworfener; Mensch ohne Ehrgefühl, ohne Herz, ohne Gewissen! Eugenio steckt den Degen schweigend ein und betroffen. Rid. Ah, Signor Eugenio,

1) Sc. 24. Atto II.

ich sehe, dass Ihr schon Euere Uebereilung bereuet, und bitte Euch um Verzeihung, wenn ich zu dreist gesprochen. Ew. Gnaden weiss, wie gut ich es mit Euch meine, und was ich für Euch gethan. So nehmt denn auch meine Ereiferung hin als eine Wirkung meiner Liebe. Diese arme Frau flösst mir Mitleid ein. Ist es möglich, dass ihre Thränen Euer Herz nicht rühren? Eug. (trocknet sich schweigend die Augen.) Rid. (zu Vittoria). Betrachtet, Signora Vittoria, betrachtet doch Herrn Eugenio. (leise zu Vittoria). Er weint, er ist gerührt; er wird sein Unrecht bereuen, seine Lebensweise ändern. Gewiss, er ist Euch gut. Vitt. Krokodillenthränen! Wie oft versprach er mir, sich zu ändern. Wie oft hat er mit Thränen in den Augen mich zu berücken gewusst! Nun glaub' ich ihm nicht mehr. Ein Verräther ist er; ich glaube ihm nicht mehr. Eug. (zittert vor Scham und Wuth, schleudert seinen Hut zur Erde, und begiebt sich ohne ein Wort zu sprechen ins Innere des Kaffeeladens)."[1]) Das liebende Weib

1) Eug. (bravando verso la porta della ballerina). Vile, codardo, fuggi? ti nascondi? Vien fuori se hai corragio. Vitt. Se volete sangue spargete il mio (si presenta ad Eugenio). Eug. Andate via di qui, donna pazza, donna senza cervello. Vitt. Non sarà mai vero ch' io mi stacchi viva da voi. Eug. Corpo di bacco, andate via, che farò qual che sproposito (minacciando colla spada). Ridolfo (con arme alla mano corre in difesa di Vittoria, e si presenta contro Eugenio). Che pretende di fare, padron mio? Che pretende? Crede per aver quella spada di atterrire tutto il mondo? Questa povera donna innocente non ha nessuno che la difenda, ma finchè avrò sangue la difenderò io. Anche minacciarla? Dopo tanti strapazzi, che lo ha fatto, anche minacciarla? Signora, venga con me, e non abbia timor di niente. Vitt. No, caro Ridolfo: se mio marito vuol mia morte, lasciate che si soddisfaccia. Via ammazzami, cane, assassino, traditore; ammazzami, disgraziato; uomo senza riputazione, senza cuore, senza coscienza. Eug. (rimetta la spada nel fodero senza parlare, mortificato). Rid. Ah, Signor Eugenio, vedo che già e pentito, ed io le domando perdono se troppo temerariamente ho parlato. V. S. sa se le voglio bene, e sa cosa ho fatto per lei, onde anche questo mio trasporto lo prenda per un effetto d' amore. Questa povera Signora mi fa pietà. È possibile che le sue lagrime non inteneriscano il di lei cuore? Eug. (si asciuga gli occhi e non parla). Rid. Osservi, Signora Vittoria, osservi il Signor Eugenio. (piano a Vittoria). Piange, è intenerito, si pentirà, muterà vita. Stia secura, che le vorrà bene. Vitt. Lagrime di Cocodrillo. Quante volte mi ha promesso di mutar vita! Quante volte colle lagrime, agli oc-

fragt bänglich den Ridolfo, warum sich ihr Mann lautlos zurückgezogen? Sollte er sich im Handumdrehen geändert haben? Ridolfo. „Ich glaube, ja. Hättet Ihr und ich durch Weinen und Bitten ihn zu bewegen gesucht, würde er, glaube ich, sich immer mehr in seiner Bosheit verhärtet haben. Das bischen strenge Gesicht, das wir ihm gezeigt, das bischen herzhafter Widerstand hat ihn gebeugt, und umgewandelt. Er erkennt sein Unrecht, und möchte sich entschuldigen, und weiss nicht wie er es anfangen soll.“[1])

Vittoria ersucht Ridolfo, zu ihrem Mann hineinzugehen. Bald kommt er mit der bestürzenden Nachricht zurück: Eugenio sey durch den zweiten Ausgang verschwunden. Aus Scham und Verwirrung, wie er meint, weil er nicht den Muth habe, sein Unrecht einzugestehen. Vittoria, die an Eugenio's wahrhafte Reue noch nicht glauben kann, zieht sich einstweilen in ein Zimmer des Kaffeehauses zurück, bis Ridolfo ihren Mann aufgefunden.

Nun erst lässt unser gewiegter Bühnenpraktiker, nachdem die Hauptpersonen sich mit unserer Theilnahme verständigt haben, die Tänzerin Lisaura, die jetzt das Spielhaus verlässt, zum Vorschein kommen. Nun haben wir auch für ihr Geschick, worüber sie klagt, ein Ohr: „Oh ich Arme! Ah, Graf Schwindelmacher! Hat eine Frau, und schmeichelt mir vor, dass er mich heirathen wolle! In meinem Hause will ich ihn nicht mehr haben. Um wie viel besser wär' es gewesen, wenn ich Tänzerin geblieben wäre, und mir nicht in den Kopf gesetzt hätte, Gräfin zu werden! Unseresgleichen möchte gar zu gern ein müheloses Leben führen!“[2]) Sie geht in ihr Haus, und schliesst hinter sich die Thür

---

chi mi ha incantata! Non gli credo più; è un traditore, non gli credo più. Eug. (freme tra il rossore e la rabbia. Getta il cappello in terra da disperato, e senza parlare entra nella bottega interna del caffè).

1) Rid. Credo di sì. Le dirò: se tanto ella, che io, non facevamo altro che piangere, e che predigare, si sarebbe sempre più imbestialito. Quel poco di muso duro che abbiamo fatto, quel poco di bravata l' ha messo in soggezzione, e l' ha fatto cambiare. Conosce il fatto, vorrebbe scusarsi, e non sa come fare. — 2) Oh povera me . . . Ah Conte briccone! Ha moglie, e mi lusinga di volermi sposare! In casa mia non le voglio mai più. Quant era meglio ch' io seguitassi a ballare, e non concepissi

ab. Ist es nicht hübsch gekartet, dass sie den Leandro doch wieder in ihrem Hause findet, wo er eine unfreiwillige Zuflucht suchte? Diese Gattung von Komödien möchte nicht leicht noch einen zweiten Act von ähnlicher Meisterschaft und Wirksamkeit aufbieten können.

Der dritte Act beginnt mit einer überraschenden Capriole, die Leandro bei der Gelegenheit schlägt, wo ihn die Tänzerin zum Hause hinauswirft. Don Marzio beäugelt die Scene mit seiner Lorgnette. Als ihn Leandro bemerkt, thut er nicht dessgleichen, und läugnet die Capriole ab, und dass Marzio die Tänzerin an ihrer Thür gesehen haben könne. Er vertraut dem Marzio unter dem Siegel der strengsten Verschwiegenheit, die Marzio natürlich feierlich gelobt, dass die Pilgerin seine Frau, und wie sehr ihm daran liege, dass man sie aus Venedig fortschaffe. Marzio lässt seiner Zunge unverhängt die Zügel schiessen, und sagt dem Ex-Conte die grössten Impertinenzen, aber Alles freundschaftlich (amorosamente), und wünscht ihn zuletzt amorosamente zum Teufel.[1])

Placida fragt den allein gebliebenen Don Marzio nach ihrem Mann. Er giebt ihr den sehr klugen Rath, ihn laufen zu lassen und nach Turin zurückzukehren. Sie möchte ihren Mann doch noch einmal sehen und sprechen. Marzio reicht ihr zwei Zecchinen, die er für sie von ihrem Mann bekommen, als sein Geschenk. Ihr Mann sey im Augenblick bei der Tänzerin, von wo er seine Sachen abhole, die ihn bei der Capriole nur genirt hätten.

Ridolfo bringt den Eugenio besänftigt zurück, und will ihn zu seiner Frau führen. Placida fleht ihre Hülfe und Vermittelung an, wegen ihres Mannes, der sie abermals verlassen, und durch die Hinterthür der Tänzerin entfliehen will. Also doch eine Hinterthür! Marzio lügt nicht nur, wie man zu sagen pflegt, ein Loch durch eine Bretterthür; er lügt sogar eine ganze Thür vor's Loch, und so hartnäckig, bis sie es selber glaubt. Ridolfo

---

la malinconia di diventare Contessa! Piace un po' troppo a noi altre donne il viver senza fatica.

1) Ve lo dico amorosamente, per vostro bene, andate che il diavolo vi parti.



heisst Placida einstweilen beim Barbier eintreten, wo sie die geheime Hausthür der Tänzerin im Auge behalten könne; im Uebrigen möge sie ihn nur handeln lassen.[1]) Der von Ridolfo gerufene Barbierbursche führt Placida in seinen Laden: „Kommt nur, kommt, gute Frau! Ihr könnt drinnen barbieren lernen, wiewohl Ihr Euch besser als wir Barbiere darauf versteht, den Männern so um den Bart zu gehen, dass sie Haare lassen.“ Placida. „Ich muss Alles aus Schuld jenes Unwürdigen ertragen. Arme Frau! Besser ersäuft werden, als sich so zu verheirathen“[2]), und folgt dem vorangegangenen Lehrburschen in den Laden.

Eugenio berathet mit Ridolfo, ob er es wagen dürfe, allein zu Vittoria hinein zu gehen, deren Thränen und Nägel er fürchtet.[3]) Ridolfo ist der Ansicht, dass er allein zu ihr gehe. Eugenio befolgt den Rath nicht ohne Bänglichkeit. Beim Hineingehen sagt er für sich: „Ein vorzüglicher Mensch dieser Ridolfo, und mir ein grosser guter Freund.“[4]) Dem Trappola trägt Ridolfo auf, ihn aus der Barbierstube zu rufen, so bald Eugenio nach ihm fragen sollte, und verbietet ihm, das Zimmer zu betreten, wo sich Eugenio jetzt befindet. Ridolfo begiebt sich in die Barbierstube. Marzio tritt auf, und als er von Trappola erfährt, dass Eugenio mit seiner Frau in einem der Zimmer, will er durchaus hinein gehen, was aber Trappola nicht leidet. Ridolfo aus dem Barbierladen tretend, bemerkt dem Marzio, der noch immer in Eugenio's Zimmer eindringen will, dass Er, als Kaffeewirth, hier zu gebieten habe, und befiehlt dem Trappola und den andern Burschen, Niemanden einzulassen. Marzio schiesst hin und her voll Aerger: „Mir solches bieten! Meinesgleichen. Und bleibe ruhig dabei? Und prügele ihn nicht durch, den Schuft, den Lumpenkerl? Mir! Mir! (immer hin und wieder rennend). Kaffee! (setzt sich hin).[5]) Bestürzt kommt der Spielwirth Pandolfo herbeigeeilt aus seiner Spelunke und bittet

1) E lasci operare a me. — 2) Garzone. Venga, venga, padrona, che imparerà a fare la barba. Benche per pelare la ne sapià più de noi altri barbieri. Plac. Tutto mi convien soffrire per causa di quell' indegno. Povere donne! e meglio affogarsi che maritarsi cosi. — 3) Se vado solo mi vorrà cavare gli occhi. — 4) Grand amico è Ridolfo. Gran buon amico! — 5) Marz. A un par mio? . . . E sto cheto? E non lo bastono? Briccone! Villanaccio! A me? A me? (Sempre passeggiando.) Caffè. (siede).



D. Marzio um Beistand gegen seine Angeber, die ihn der Kartenfälschung beschuldigen. Marzio rathet ihm, die gefälschten Karten schnell zu verstecken, und lässt sich den Ort bezeichnen, wo sie Pandolfo verbergen will. Die nächste Scene führt auch schon den Anführer der Häscher herbei, vorläufig maskirt. Seine Leute vertheilt er an die Ausgänge, setzt sich dann, nachdem er Kaffee bestellt hat, zu Marzio, und fragt ihn so nebenbei wegen der Spielhölle und über Pandolfo. „Ich hörte, dass er ein falscher Spieler. Marz. Ein Erzgauner, wie es nur einen giebt"[1]), und bezeichnet dem Oberbüttel den Ort, wo Pandolfo eben seine gefälschten Karten versteckt habe. Der Häscherchef pfeift seinen Leuten und begiebt sich mit ihnen ins Spielhaus. D. Marzio stutzt und fragt Trappola, was das für Leute wären. Trappola: „Die geehrte Familie, wie mir scheint."[2])

Pandolfo wird gebunden vorgeführt. Er kann dem D. Marzio nicht den Abschiedsgruss ersparen: „Ich wandere vielleicht auf die Galeere, Eure Zunge aber verdient den Pranger."[3]) Was sagt D. Marzio dazu? Anfangs nichts; allein gelassen mit seiner Zunge, verwünscht er sein gutes Herz, das immer mit der Zunge durchgeht.[4])

---

1) Capo di birri. Ho sentito che sia un giuocator di vantaggio. Marz. È un baro solennissimo. — 2) Mi pare l' onorata famiglia, Euphemismus für „Häscherbande." Wie fein Goldoni's Pinsel selbst gemeine Charaktere zu schattiren versteht, zeigt auch dieser niedrige Streich des Don Marzio, welcher trotzdem kein eigentlich schlechter Streich ist, da Marzio hinter dem Fremden in der Maske nicht das Haupt der Häscher vermuthet, und mehr aus lästerlicher Klatschsucht plaudert, nicht um den Pandolfo ins Verderben zu stürzen. Kein Lustspieldichter hat die scharfe Grenze, wo ein gemeiner Charakter noch komisch wirken, und wo er widerwärtig und abstossend werden kann, so genau zu beachten verstanden, wie Goldoni, und kein Theaterdichter die Perspective der Bühne für den Gesichtspunkt der Zuschauer so richtig berechnet wie er. In Absicht dieser feinen Berechnung sind, mit Goldoni verglichen, die Kotzebue, die Raupach, die Birchpfeiffer, sammt und sonders Kürbisköpfe. Selbst Scribe, der ein so feiner Rechenmeister ist, steht in komischer Kraft zu tief unter Goldoni, um jene zarte Linie, wo ein komischer Zug in einen schlechten Streich übergeht, haarscharf zu treffen. — 3) Io vado forse in galera, ma la sua lingua merita la berlina. — 4) Io sono di buon cuore, dico tutto con facilità.

Ridolfo, der Versöhnungsstifter, auch bei dem zweiten, durch die schnöde Lieblosigkeit und Verdorbenheit des Mannes, noch zerrütteten Ehepaar, kommt mit Leandro aus dem Hause der Tänzerin. Er nimmt den Marzio dafür ins Gebet, dass er dem Leandro zur Flucht vor seiner Frau gerathen, und Leandro begrüsst ihn mit den Worten: „Signor Marzio, ich sage Euch im ernsten Vertrauen, dass Ihr eine grosse böse Zunge seyd"[1]), und geht dann mit Ridolfo in die Barbierstube. D. Marzio benutzt die paar Secunden, wo er mit sich wieder allein ist, dazu, um seine böse Zunge gegen sein gutes Herz in Schutz zu nehmen, und beruft sich auch darauf gegen den nun wieder bei ihm sich einfindenden Ridolfo, indem er ihm versichert: „Ich that es in bester Absicht." Ridolfo's Gegenmeinung bekundet wieder den grossen Moralisten und sein ausgezeichnetes Lehrtalent: „Wer böse denkt, kann nie hoffen, etwas Gutes zu stiften. Man darf sich ja nicht schmeicheln, dass aus einer schlechten Sache eine gute entspringen könne. Einen Gatten von seiner Frau trennen, widerspricht allen Gesetzen. Daraus können nur Unordnungen und Nachtheile erwachsen."[2]) Wer das für höheren Kaffeeklatsch erklärt, ist ein Don Marzio, und wenn der Lästerer Giuseppe Baretti hiesse, der in der That nur eine Art von kritischem Don Marzio scheint dem Goldoni gegenüber, wofür schon die Lorgnette spricht, die über der Hemdenkrause auf Baretti's als Titelkupfer vor dem ersten Bande seiner Frusta Letteraria sich darstellendem Portrait schwebt. „Was", fragt D. Marzio den Ridolfo, den er spöttisch einen „grossen Dottore" nennt — „Was gewinnt Ihr bei diesen Euern Bethulichkeiten? Ridolfo. Ich gewinne das Verdienst, Gutes zu stiften; gewinne die Freundschaft der betheiligten Personen; gewinne einige Ehrenanerkennung, die ich über alle Vortheile in der Welt schätze (geht in seinen Laden). D. Marz. Welcher Thor! Welche hochfahrenden Ansichten eines Ministers, eines Staatsmanns! Ein Kaffeewirth spielt den

1) Signor Don Marzio, vi dico in confidenza tra voi e me che siete una gran lingua cattiva. — 2) Rid. Chi pensa male, non può mai sperar di far bene. Non s' ha mai da lusingarsi che da una cosa cattiva ne possa derivare una buona. Separare il marito della moglie è un' opera contro tutte le leggi, e non si possono sperare che disordini a pregiudizj.

Vermittelungsagenten. Und was er dabei geschäftig thut! Und die Zeit, die er dazu braucht! Zu Dingen, die ich in einer Viertelstunde abgemacht hätte."[1]) Marzio's satirische Bemerkungen konnten als Devise unter Baretti's Titelkupfer oder als Motto über dessen Kritik dieser Komödie stehen.

Wie höhnisch schmunzelnd Don Marzio nun das Narrenkleebatt, Eugenio, Vittoria und Ridolfo durch die Lorgnette sich betrachtet! Das ausgesöhnte Narrenehepaar, das sich in aufrichtigen Danksagungen gegen den Hauptnarren, den „Pazzo" der Friedensstiftungen, den Ridolfo, ergiesst! Vittoria geht mit Eugenio in eines der obern Zimmer des Spielhauses, um sich vor dem Spiegel ihr Haar zu ordnen. Der ungezogene Don Marzio hat es durch sein Glas ergattert. „Ihr Mann hat ihr das Toupé in Unordnung gebracht."[2]) Eine Glosse, die seine böse Zunge dem literarischen Zungengenossen, dem Baretti, von der seinigen vorweggenommen. Nun kommt auch das zweite, dank Ridolfo, versöhnte Ehepaar, Leandro und Placida zum Vorschein. Sie treten aus der Barbierstube, von Marzio höhnisch als Conte und Contessa begrüsst. Marzio's Gruss erwidert Leandro mit dem Gegengruss: „Euer Diener, mein Herr Beschützer, Signor Gutzunge"[3]), und für Marzio's Verbeugung vor der „Frau Gräfin", bedankt sich Placida mit dem Knix: „Euere Dienerin, Herr Cavaliere von den trockenen Kastanien."[4]) Das Ehepaar begiebt sich zusammen in das Gasthaus.

Die Tänzerin Lisaura erscheint an ihrem Fenster. Don Marzio begrüsst sie spöttisch durch sein Augenglas. Sie träufelt ihr Gallenbläschen von der Zungenspitze in Schmähungen gegen Placida und deren Mann aus. Bald schnellen beide Frauenzimmer die Zünglein gegen einander, nachdem auch Placida am

---

1) Marz. Che cosa guadagnate in questi vostri maneggi? Rid. Guadagno il merito di far del bene; guadagno l' amicizia delle persone; guadagno qualche marca d' onore, che stimo sopra tutte le cose del mondo. (entra in bottega). Marz. Che pazzo! Che idee da ministro, da uomo di conto! Un caffettiere fa l' uomo di maneggio! E quanto s' affatica! E quanto tempo vi mette! Tutte cose ch' io le avrei accomodate in un quarto d' ora. — 2) Suo marito le avrà guastato il tuppè. — 3) Riverisco il Signor protettore, il Signor buona lingua. — 4) Serva, Signor Cavaliere delle castagne secche.

Fenster des Gasthofs erschienen. Das scharfe Zungengefecht begleitet Don Marzio, still und vergnügt lachend, mit der Lorgnette. Nicht zu früh gelacht, Dritter im Zungenbunde! Schon ist die deinige zwischen Hammer und Ambos gerathen. Eine Frauenzunge ist, wie die der Katze, reibeisenartig; hat, wie die von Löwen und Tigern, Stacheln, Zähne, auf der Zunge; gleicht einem Apparat aus jenen Stacheln, gegen deren Eine zu löcken, schon lebensgefährlich. Und nun ein solches Zungenpaar. Placida und Lisaura theilen sich gegenseitig mit, was Marzio's Lästerzunge über jede von ihnen geklatscht. Diese kommt in das Zungenkreuzfeuer der beiden gelästerten Frauen. Er dreht und windet und krümmt sich hin und her mit dem Augenglas. Noch niemals ist ein solches Zungengericht über ein Lästermaul ergangen. Die Lorgnette, durch die er Splitter in des Nächsten Auge zu Balken äugelte, blasen sie ihm, zu Glasstaub zerrieben, als Pulver in die Augen, dass ihm diese übergehen. Aus allen Fenstern und Thüren stecken die Rachegeister in Gestalt von Eugenio, Ridolfo, Vittoria und Leandro die Köpfe, und diese die Zungen heraus gegen den allgemeinen Feind, den Allerweltslästerer. „Lügner!" „Abscheuwürdiger!" „Bösewicht!" „Verruchter!" Das sind die Nadeln, die ihm, wie Fulvia der ausgerissenen Zunge des Cicero, die beiden Fulvien, Placida und Lisaura, in die verdammte Zunge bohren. Am Fenster eines der Spielhaus-Zimmerchen bekräftigt Eugenio die Beschuldigungen mit Flüchen; von seiner Ladenthür aus: Ridolfo; von der Gasthofthür herüber: Leandro. Der Frauenzungen- und Männerzungenchor vereinigen sich zu einem Unisono von: „Nichtswürdiger!" „Betrüger!" „Lästerer!" „Klatschmaul!"[1]) Nun dringen auch die Zungen aller Ladenburschen auf Marzio ein mit den Rufen: „Spion!" „Angeber!" Trappola peitscht ihn mit der Zunge vom Kaffeeladen; der Barbierjunge rasirt dem Spion mit der Zunge die Haut vom Gesicht und macht es unfähig, sich jemals in seiner Stube den Bart abkratzen zu lassen, und verschwindet dann in seinen Laden.[2]) Zuletzt speit ihm der Kell-

1) Placida. Indegno! Lisaura. Impostore! Vittoria. Maldicente! Eugenio. Ciarlone! — 2) Garzone del barbiere. Signor spione, non venga più a farsi fare la barba nella nostra bottega. (Entra nella sua bottega).



ner, von der Gasthofschwelle aus, wie jener Philosoph dem Tyrann, die Zunge ins Gesicht: „Frau Spürnas! Dass sie nicht wieder in unserm Gasthaus sich blicken lässt!“[1]) und verschwindet in die Locanda. Leandro. „Herr Protector! Unter uns gesagt: Einen Spion abgeben, ist die Handlung eines Schuftes.“ (verschwindet in die Locanda).[2]) Placida. „Wie schmecken die trockenen Kastanien? Herr Ohrenbläser!“ (verschwindet vom Fenster).[3]) Lisaura. „An den Pranger! An den Pranger!“ (verschwindet vom Fenster).[4]) Vittoria. „Ei des lieben Don Marzio! Jene zehn Zecchinen, die Er meinem Mann geliehen, wird Er wohl für seinen Dienst als Kundschafter erhalten haben!“ (verschwindet vom Fenster).[5]) Eugenio. „Ich empfehle mich dem Herrn Geheimspitzel.“ (verschwindet vom Fenster).[6]) Trappola. „Ich mache meine Reverenz dem Herrn Zuträger.“ (verschwindet in den Kaffeeladen).[7])

Ist das nicht wie eine komische Parodie jener Geistererscheinung in Richard's III. Traum, wo jeder einzelne Geist Einer nach dem Andern mit dem Abschiedsfluche: „Verzweifle und stirb!“ verschwindet? Auch fuhr weder Leonore, noch Richard III., so entsetzt empor aus schweren Träumen, wie unser Zungenfrevler aus der Pfanne emporfährt, in welche ihn die Zungenschwerter seiner Rachegeister gehauen: „Ich bin betäubt, beschimpft. Ich weiss nicht in welcher Welt ich mich befinde“, ruft er, allein auf der Bühne geblieben, mutterseelenallein. „Ich ein Spion? Ein Spion, ich? Weil ich zufällig den Unfug des Pandolfo entdeckt, werde ich für einen Spion gehalten? Ich kannte den Häscher nicht, konnte die Täuschung nicht ahnen. Nein, dieser ruchlosen Handlung bin ich nicht schuldig. Dennoch beschimpfen mich Alle; Alle verachten mich, Niemand kann mich leiden, Jeder

---

1) Cameriere.. Signora spia, non venga più a far desinari alla nostra locanda. (entra nella locanda). — 2) Leandro. Signor protettore; tra voi e me, in confidenza, far la spia è azion da briccone. (entra nella Locanda). — 3) Altro che castagne secche! Signor soffione! (parte della finestra). — 4) Lisaura. Alla berlina, alla berlina! (parte della finestra). — 5) Vittoria. O che caro signor Don Marzio! Quei dieci zecchini che ha prestati a mio marito, saranno stati una paga di esploratore. (parte della finestra). — 6) Eugenio. Riverisco il signor confidente. (parte della finestra). — 7) Fo la riverenza al signor referendario. (entra in bottega).

jagt mich weg. Ha, fürwahr, sie haben Recht. Früh oder spät musste mich meine Zunge ins Verderben stürzen. Sie hat mir den Schimpf der Ehrlosigkeit, das grösste der Uebel, zugezogen. Hier ist jede Rechtfertigung vergebens. Ich habe das Zutrauen verscherzt, und werde es nie wieder erlangen. Ich muss diese Stadt verlassen. Zu meinem Leidwesen werde ich mich aus ihr entfernen. Um meiner unseligen Zunge willen muss ich einer Stadt entsagen, worin Alle glücklich leben, Alle der Freiheit, des Friedens, und der Zerstreuungen sich erfreuen können, wenn sie klug, vorsichtig und ehrsam zu leben verstehen."[1]) Die Coda ist ein Plaudite! Aber das Auge um Auge, Zahn um Zahn, Zunge um Zunge als komische Nemesis, ist eine Lustspielsühne, wie sie nur das komische Genie erfinden und das Kunstbedürfniss empfinden kann. Die Wirkung dieser Nemesis auf einen Marzio als radicale Besserung mag immerhin fraglich bleiben, und für die morale convenue einer Komödienfabel gehalten werden. Ein Don Marzio dürfte vielmehr letztgültig sämmtliche Rächerzungen, nachdem er der Stadt den Rücken gekehrt, in die bezüglichen Schranken fordern. Was verschlägt das? Genug, wenn sein schliesslicher Ausruf: „Ich bin betäubt, beschimpft, ich weiss nicht in welcher Welt ich mich befinde", als Gedanke, sey's auch noch so flüchtig und vorübergehend, in ihm auftaucht. Für die Marzio's unter den Zuschauern ist dieser Gedanke schon ein Fingerzeig, ein Memento! ist dieser flüchtige Gedanke schon die Ruthe, die ihnen die Komödie auf den Rücken bindet, wenn sie gleich die Ruthe auf die leichte Achsel nehmen, oder ganz

---

1) Marz. Sono stordito, sono avvilito, non so in qual mondo mi sia. Spione a me? A me spione? Per avere svelato accidentalmente il reo costume di Pandolfo, sarò imputato di spione? Io non conosceva il birro, non prevedeva l' inganno, non sono reo di questo infame delitto. Eppur tutti m' insultano, tutti mi vilipendono, niuno mi vuole, ognuno mi caccia. Ah si, hanno ragione, la mia lingua, o presto o tardi, mi doveva condurre a qualche gran precipizio. Ella mi ha acquistata l' infamia che è il peggiore de' mali. Qui non serve il giustificarmi. Ho perduto il credito, e non lo riacquisto mai più. Anderò via di questa città; partirò a mio dispetto, e, per causa della mia trista lingua, mi privero d' un paese, in cui tutti vivono bene, tutti godono la libertà, la pace, il divertimento, quando sanno esser prudente, cauti ed onorati.

abläugnen, weil sie sie nicht sehen. Die Ruthe sitzt doch fest, wenn auch mit dem Schelm um die Wette, der ihnen im Nacken sitzen bleibt nach wie vor.

Lohnt es sich nun noch, Don Marzio's, in Bezug auf Goldoni, kritischen Doppelgänger, den vielberufenen Giuseppe Baretti, mit dessen Lorgnette zu betrachten? Zur Rechtfertigung des Vergleichs werden ein Paar der reichlichen Stiche und giftigen Schläge der literarischen Lästerzunge genügen, die sich recht schlangenzungenartig, in Geisselriemen zerspalten zeigt — ein Bündel gleichsam von giftig zerfleischenden Schlangenzungen. Es versteht sich von selbst, der Maxime des stets verneinenden Ungeistes gemäss, dass Baretti an Goldoni's Komödie: „Il Bottega del Caffè", ganz ebenso wie an dessen Komödie: „Il Teatro Comico"[1]), kein gutes Haar lässt.[2]) Man zerfetze den schönsten Körper, und rufe dann Ecce homo! Ein Leib, schön wie die schöne Helena, wird unter Eisenrädern zum scheusslichen Fleischklumpen zermalmt. Kein Wunder, wenn nach einer ähnlichen Räderung, eine noch so gut gegliederte und wohlgestaltete Komödie als „garstiges Possenfüllsel"[3]) vorgezeigt wird. Von vornherein wird über die Komödie von Baretti der Stab gebrochen, weil sie das Unglück hat, zu den 16 zu gehören, die Goldoni in Jahresfrist gedichtet. Der Acker wird verflucht, weil auf ihm der Halm sechzehnfältig trägt, ob jedes Weizenkorn auch noch so voll und markig. Die Figuren der Komödie werden eine nach der andern zergliedert, d. h. zerpflückt, zerfetzt, zerrissen, zerschlissen und zerfasert, und in diesem Zustande eine nach der andern dem Leser hingeworfen. Ridolfo als „geduldiger Possenreisser", „geduldiger Lügner", „höchstgeduldiger Esel" und „allergeduldigstes Lastvieh"[3]), Beinamen die Don Marzio in der Komödie dem Ridolfo giebt, und die der kritische Marzio als Charakter-Fetzen des von ihm zu Schanden gerissenen Kaffeewirthes vorweist, und sie den Leser als solche durch seine Lupe betrachten lässt. Wo denn der Mangel an allem Zusammenhang im Charakter und an Einklang der Charakterzüge von selbst in

1) S. o. S. 500 ff. — 2) Frusta Letter. N. XIV. Rover. 15. Apr. 1764. p. 419—433. — 3) „Questa brutta farsaccia." a. a. O. p. 432. — 4) Paziente buffone, paziente bugiardo, pazientissimo asino e somaro.

die Augen springt.[1]) Wirft sich nicht der „geduldige Lastesel“, der Ridolfo, plötzlich mit der Waffe in der Hand zum Beschützer von Eugenio's Frau auf, gegen ihren eigenen Mann, als „unerschrockenster Brandimarte?“[2]) Und nicht etwa mit der Kaffeetrommel als Waffe, nein, mit regelrechter, blanker Waffe. Die Veranlassung, der Antrieb, der Beweggrund — von dem allen sieht der Zerpflücker ab. Er reisst den Charakter aus der Situation, aus Allem was drum- und dranhängt, heraus, so dass derselbe Haut und Haare daran sitzen lässt, und ruft: ist das ein Charakter, der nicht einmal in seiner eigenen Haut steckt? Ein „plebeischer Schwätzer“[3]) von Kaffeewirth, ein Klugsch—[4]), ein Sentenzensprudler[5]), der den Ritter spielen will! Nichts Stätigeres, Bocksteiferes als so ein verbissener Kritiker. Selbst Renzens störriger Esel Rigolo im Circus ist nicht so starrköpfig. Diesen ritt doch erst kürzlich ein Bereiter um den Manège herum und gewann den ausgesetzten Preis von 25 Thlr. Einen kritischen Rigolo aber bringt kein Kastor von der Stelle und kein Pollux. Er bockt vor dem getretenen Wurm, den er sich krümmen sieht, ob des Mangels an Charakterreinheit, und des flagranten Widerspruchs mit der eigenen Natur. Als Wurm darf er sich schlechterdings nicht, auch getreten nicht, krümmen. Ein sich krümmender Wurm ist eine logische Ungereimtheit, schreit Rigolo, und schlägt hinten und vorn aus. Er bekommt den wilden Koller, wenn er eine Gluckhenne erblickt, die ihre Küchlein mit aufgeplusterten Federn gegen den Hund vertheidigt, vor dem sie als einfache Henne laut gackernd die Flucht ergreift. Die Henne muss unter allen Umständen, ob Glucke oder nicht, ihrem Hennencharakter getreu bleiben, und vor dem Gefährder ihrer Küchlein mit Gackergeschrei davonlaufen, nicht aber vor dem Hund die unerschrockene Bradamante spielen wollen. Oder Rigolo macht gemeinschaftliche Sache mit dem Hund, und sprengt Glucke und Küchlein in die Flucht, um den Eselsbeweis ad oculos zu liefern.

In derselben Weise wie mit Ridolfo wird mit Eugenio, Lean-

---

1) Chi è colui che non veda che il carattere di questo Ridolfo è un pasticcio fatto di cose diverse, e incompatibili una con l' altra. — 2) Diventa un intrepidissimo Brandimarte. — 3) Chiacchierone plebeo. — 4) Caccasolido. — 5) Sentenzespuzzante.



dro, Pandolfo, umgesprungen; dagegen Don Marzio in Schutz genommen, für dessen, den Kartenfälscher betreffende Anzeige der Kritiker eine unverhohlene Sympathie kundgiebt. Ueber jene trefflichen, theatralisch so höchst wirksamen und doch so natürlich herbeigeführten Scenen im zweiten und dritten Act ruft der Peitschenkritiker Schmach und Spott, und zerschlägt an ihnen seine Frusta kurz und klein, schreiend vor Wuth: „Die Pestilenz über den neuen Styl und alle diese Verbesserungen und Bühnenreformen!"[1]) „Goldoni ist nicht der Kopf, der fähig wäre, das Wahre theatralisch auszuschmücken, dergestalt, dass es gefalle"[2]), und zieht ihm Eins mit dem Peitschenstiel über den unfähigen Kopf. So blind wüthet derselbe Kritiker unter Goldoni's Komödien, derselbe, der auf munterem Kosakenrösslein, und nach Kosakenart, in der einen Hand den eingelegten Spiess, in der andern die geschwungene Peitsche, gegen Voltaire anrannte und für William Shakspeare eine Lanze brach. Der erste Italiener, unseres Wissens, der Shakspeare-Studien aufweisen konnte, die er als Turnier-Rüstung, aber in ritterlicher Weise, zu Ehren Shakspeare's, nicht zu dessen Unglimpf, wie mancher Andere, benutzte. Sollte die Rüstung auch nicht Shakspeare's Rüstkammern entnommen scheinen, vielmehr nur aus Blech und Pappe bestanden haben: so bleibt der Ruhm dem ersten italienischen Shakspeare-Kenner und Shakspeare-Ritter doch ungeschmälert. Ja der Ruhm wird dadurch noch gesteigert, dass der Scheinglanz der Blech- und Pappenrüstung schon hinreichte, um den listenreichen Gegner zu blenden, und mit dazu beitrug, den trugvollen Brunello[3]) der literarischen Turniere des 18. Jahhr., der, gefeit durch gestohlene Zauberwaffen und Amulette, den Zweikampf mit dem Bestohlenen aufnahm, gleich beim ersten Anrennen aus dem Sattel zu werfen. So bewältigend wirkten die Farben des grossen britischen Dichters, die Schild und Rüstung unseres Goldonimastix in seinem Zweikampf mit Shakspeare's Brunello-Arouet zur Schau trug; und so niederblitzend wirkte der blosse Anfangsbuchstabe von Shakspeare's Namen, der von Giuseppe Baretti's

1) Che canchero venga al nuovo stilo e a tutti questi miglioramenti! — 2) Ma il Goldoni non ha una testa fatta per ornare il vero teatralmente. — 3) Orl. furios. C. III. st. 72.

Helm aus Silberpappe strahlte, als Wahrzeichen, in welchem er siegte. Vielleicht erfreuen wir uns noch am Anblick des wunderlichen Waffengangs am Tage des ausgeschriebenen Turniers. Muss es nicht um so mehr befremden, wenn ein in Shakspeare's Stücken so gut beschlagener Kämpe an seinem Landsmann desshalb zum Klopffechter wird, weil derselbe seinen Charakter nicht aus einem einfach grauen Faden, sondern aus dem gemischten Garne spann, woraus gerade Shakspeare die menschliche Natur und die menschlichen Charaktere bestehen lässt, und gewebt wissen will!

Den Verdacht, dass die Angriffe auf Goldoni aus persönlichen Motiven entsprungen sein könnten, sucht Baretti in eben dieser Streitschrift gegen Voltaire zu Gunsten Shakspeare's von sich abzuwenden, an der Stelle wo er Voltaire wegen seiner Belobpreisungen der Goldonischen Theaterstücke vor die Klinge nimmt: „Obgleich ich ihn (Goldoni) nicht persönlich kenne, so weiss ich doch von glaubwürdigen Personen, dass er weit entfernt ist, irgend einem der saubern Helden seiner Komödien zu gleichen, und dass er daher auch nicht wie diese als ein schlechtes Mitglied der menschlichen Gesellschaft darf betrachtet werden. Personen, die ihn genau kennen, haben mich versichert, dass es eine gute Haut von Mensch ist, unfähig, eine Fliege zu kränken; bescheiden, dienstfertig und immer bereit, Jedermann gefällig zu seyn, wenn es in seinen Kräften steht.“[1])

---

1) „Sebbene io non lo conosco personalmente, so da persone degne di fede ch' egli è ben lontano dal rassomigliare ad alcuno de' virtuosi eroi delle sue produzioni, e di essere per conseqnenza un cattivo membro della società. Persone che lo conoscono a fondo, mi hanno accertato che è una buona pasta d' uomo, incapace di far male ad una mosca, umile, officioso, e sempre pronto a far servigi a chiunque allorche può.“ Discorso su Voltaire e Shakspeare. p. 125. trad. ital. Mil. 1820.

Als Beitrag zur Charakteristik der Zeit und der literarischen Polemik fügen wir noch Baretti's Angriffe auf Goldoni und Chiari aus einer andern Schrift desselben hinzu:

„Goldoni ist ein überaus fruchtbarer Komödienschreiber, indem er nicht weniger als 30 Bände Schauspiele herausgegeben. Da sein vornehmster Zweck immer Lärm und Prunk ist, so hat er die Ohren des Pöbels in Erstaunen gesetzt und ihre Herzen gefesselt, vorzüglich die Herzen der Gondolieri zu Venedig, denen er in vielen seiner Stücke manches feine



Doch erstanden auch unserm Goldoni Rächer und Ehrenretter. Als erster trat Giov. Gherardo de' Rossi mit einer

Compliment gemacht und ihre erstaunliche Kenntniss, Geschmack und gute Sitten herausgestrichen, so dass sie eine Zeit lang seine besten Freunde waren.[1]) Allein seine Sprache ist das ekelhafte Gemisch von Worten und Redensarten, aus verschiedenen italienischen Dialecten zusammengesetzt und auf die lächerlichste Art toscanisirt, dabei noch obenein mit einer Sündfluth von Gallicismen gewürzt. Seine Sentiments sind durchgehends so abgedroschen und so gemein, er mag sie nun eine Herzogin oder einen Bedienten sagen lassen, dass, was der eine spricht, sich vollkommen eben so gut für den andern passt. Goldoni hat weder eine Kunst noch eine Wissenschaft gelernt. Seiner Schlegeleien im Rechte und in der Moral, in der Physik und Anatomie, in der Geographie und Naturgeschichte (denn der Monsieur spricht von allem) sind eine unbegreifliche Menge. In einem seiner Stücke lässt er einen Londner von den Canälen in London reden, indem er sich einbildet, London sey eine eben solche Stadt, wie Venedig; einen andern Engländer lässt er von einem sehr schauderhaften Bezirke von 20 Meilen um London sprechen, in dem sich ein vertriebener schottländischer Lord viele Jahre in einer Berghöhle versteckt.[2]) Was die Sitten seines Vaterlandes betrifft, so malt er sie vortrefflich nach dem Leben, denn er lässt Kaffeeschenken in Venedig ihre Degen ziehen, lässt sie in ihren eignen Gaststuben, oder auf dem Saale davor, duelliren und einige Herrn entwaffnen, deren Livree sie vorher Jahre lang getragen hatten, ehe sie den Kaffeeschank anfingen.[3]) Kann irgend etwas unsinniger seyn? Einen andern Herrn lässt er das Haus seines Nachbarn, in einer volkreichen Stadt, mit einer Schwadron seiner Hausbedienten völlig in militärischer Form stürmen. Er lässt Frauen sich in Pilgrinnen verkleiden, um ihre fortgelaufenen Ehemänner aufzusuchen, oder mit Schwert und Dolch gegen Männer oder andere Frauen ritterlich zu fechten. Da er von Kindheit an zu der sklavischen Erniedrigung und völligen Knechtschaft gewöhnt ist, worin der Venetianische Adel seine Unterthanen hält, so hat er einen so tiefen Eindruck von der Idee des Adels und verehrt ihn mit einer solchen Niederträchtigkeit, dass er ihm den Vorzug vor der Tugend selbst giebt. Il decoro delle famiglie, sagt er sehr ernsthaft in einer seiner Vorreden, non deve essere sacrificato al merito della virtù. „Die Würde der Familien muss den Verdiensten der Tugend nicht aufgeopfert werden." Voll von diesen knechtischen Begriffen schildert er sein niedriges Selbst in allen seinen Charakteren, und lässt die Gemahlin eines englischen Pairs vor Wuth ausser sich kommen, bei dem Gedanken, dass ihr Bruder sich mit einem tugendhaften Frauenzimmer von niedrigem Stande verheirathet. Dann

1) Putta onorata. Atto I. Sc. 28. — 2) In der „Pamela." — 3) In der Komödie „La bottega del Caffè."

schickt er einen Lord in das Haus eines andern Lords, mit fester Ordre vom Könige, ihn summarisch zu vernehmen; Ihro Majestät hätten vernommen, dass seine Lordschaft auf ihre junge Gemahlin eifersüchtig wären; ihr Wunsch gehe dahin, in ihrem Königreiche kein Unrecht zu dulden, im Fall ihre Strafbarkeit nicht zu erweisen stünde. Würde es aber auf der andern Seite erwiesen, dass sie die Treue gegen ihren Ehemann verletzt hätte, so wären Ihro Majestät entschlossen, sie zu bestrafen."

„Ferner aber sind die Begriffe von Recht und Unrecht in Goldoni's Kopfe so durcheinander gerührt, dass er sehr oft eins mit dem andern verwechselt, Tugend mit Laster oder Laster mit Tugend. Dass er uns die abscheulichsten Charaktere zur Nachahmung vorstellt und sie in seinen Gedanken für die herrlichsten Muster von guten Eltern, guten Ehemännern, guten Frauen, guten Kindern und guten Freunden hält. Was kann ich von diesem Goldoni Stärkeres sagen, als dass er der Verfasser von den beiden Buona figliuola ist? Ja; er ist der Verfasser dieser beiden ungeheuren Fratzen, die kürzlich von den Engländern in Haymarket so sehr bewundert worden sind; sicherlich nicht wegen der Worte, denn die verstehen sie nicht, und wenn sie sie verständen, so würde der blosse Gedanke ihres Beifalls eine zu grosse Beschimpfung für ihren Geist seyn: sondern wegen der Musik von Piccini, die selbst einen Hurlo-Thrumbo zu einem Meisterstück von Harmonie machen würde; und wegen Sorattini's Zaubermacht, Unsinn und leibhaftige Dummheit mit seiner Stimme, Action und guten Laune zu verstecken."

„Dieses heterogene italienische Genie, welches, wie gesagt, sich zum Abgotte der Venetianischen Canaille emporgeschwungen; dieser vorzügliche Gegenstand der Verachtung bei allen denjenigen Italienern, die nicht Canaille sind; dieser nämliche Goldoni ist dem Herrn v. Voltaire einer der grössten Männer dieses Jahrhunderts. Goldoni, mit Voltaire's Worten zu reden, ist der Sohn und der Maler der Natur. Nichts kann gegen Goldoni's Genie aufkommen. Die Göttin des Schauspiels, nachdem sie seine Einbildungskraft mit Humor geschwängert, hat ihm durch sein Ohr Verstand eingeblasen. Goldoni, der unsterbliche Goldoni hat Italien von Harlekins und Gothischen Barbaren befreit und noch einmal die glücklichen Tage des Plautus und Terenz, und die noch glücklicheren Leo's des Zehnten und Clemens' des Siebenten zurückgebracht. Goldoni's Werke werden so lange dauern als der gute Geschmack; und die Urenkelin vom grossen Corneille, die er bei sich hat, soll unter seiner Aufsicht Goldoni's Werke studiren, um nicht allein daraus reines Italienisch zu lernen, sondern auch Zierlichkeit, Geschmack und Tugend." Beschreibung der Sitten und Gebräuche in Italien etc. übersetzt aus der 2. engl. Ausg. v. J. G. Schummel. Breslau 1781. Thl. I. S. 145—151.

„Von Goldoni habe ich bereits genug gesagt, um von ihm als Schauspieldichter einen hinlänglichen Begriff zu geben; und vom Abbé Pietro Chiari habe ich nichts weiter zu sagen, als dass er, wo möglich, in jedem Betracht noch schlimmer ist als Goldoni. Diese zwei ausserordentlichen

126 Seiten starken Apologie[1]) zur Ehrenrettung der Goldonischen Komödien und Theaterreform in die Schranken. Gherardo de' Rossi war selbst ein achtenswerther Lustspieldichter, wie seine

Sterblichen wurden beide in einem Jahre zufälligerweise gedungen, um für zwei verschiedene Bühnen in Venedig Komödien zu machen. Es ist unbeschreiblich, welchen ausserordentlichen Beifall sie alle beide beim Pöbel fanden, nachdem sie zwei oder drei ihrer phantastischen und ungereimten Stücke aufführen lassen, und wie bald sie Prunk und Lärm und Unsinn hoch ans Brett brachten. Dergleichen ist nie in irgend einem Lande gesehen worden! Dabei aber ist zu bemerken, dass sie einen Theil ihres hinreissenden Beifalls dem Umstande zu verdanken hatten, dass sie einander wechselsweise auf eine sehr unbarmherzige Art auf der Schaubühne durchhechelten; und die Italiener finden an einem Stiergefechte nicht weniger Vergnügen, als die Engländer. Durch diese Mittel geschah es vorzüglich, dass unsre zwei Kämpfer das Volk in zwei Parteien theilten, indem ein Theil es mit diesem hielt, der andre jenem beistand; und ich darf es meinen englischen Lesern wohl nicht erst sagen, welches die Folgen des Parteigeistes sind, wenn auch der Gegenstand noch so unbeträchtlich ist."

„Kein einziges von Goldoni's oder Chiari's Stücken ist im Stande, die Probe der Kritik auszuhalten. Beide sind ohne Genie geboren und ohne gelehrten Unterricht auferzogen. Aber eine epidemische Wuth des Beifalls ergriff die Venetianer, sowohl hohe als niedre, und verbreitete sich von Venedig fast in alle Theile Italiens. Diese Wuth wurde durch die unzeitigen Lobsprüche noch mehr erhöht, die der Herr v. Voltaire gegen Goldoni verschwendete, und diese trugen Vieles dazu bei, ihm über seinen Gegner das Uebergewicht zu verschaffen."

„Diese fruchtbaren Genies erfüllten in einem Zeitraume von ungefähr zehn Jahren unsre vielen Schaubühnen mit etlichen 100 Stücken; und Goldoni besonders macht sich in einem derselben, das den Titel il Teatro Comico führt, damit breit, dass er sechszehn Komödien in einem Jahre geschrieben, von denen er die Titel aus dem Munde eines Schauspielers her erzählen lässt."[2])

„Solch eine Schnelligkeit in Unterhaltung des Publikums machte die beiden Pseudodichter zu unumschränkten Herren der Bühne; und wer weiss wie lange ihre Herrschaft gedauert hätte, wenn nicht einige einsichtsvolle Männer, die dieser doppelten Sündfluth von Unsinn müde waren, angefangen hätten, sie beide mit tausend kritischen Pfeilen zu verwunden." (a. a. O. S. 165—167.)

1) Del Moderno Teatro comico italiano, e del suo Restauratore Carlo Goldoni. Ragionamenti recitati nelle adunanze degli Arcadi da Gio. Gherardo de' Rossi, Direttore della Reale Accademia delle belle Arti di Portogallo in Roma. Bassano 1794. 2) In der Commedia: „Il Teatro Comico".

Commedia: „Il Calzolajo Inglese in Roma“[1]) beweist, die von komischer Begabung zeigt. Seine drei „Ragionamenti“, wovon das erste das komische Theater des 16., das zweite die Komödien des 17. und das dritte Ragionamento die des 18. Jahrh. skizzirt, halten sich zwar nur in den allgemeinsten, die Kritik der italienischen Komödie um keinen einzigen Zug bereichernden Erörterungen: verleihen indess gleichwohl seiner Schrift einen literarhistorischen Werth durch die warme Betonung von Goldoni's Vorzügen und der durch ihn bewirkten Fortschritte der italienischen Komödie. Als Kenner hebt Rossi Goldoni's Meisterschaft in der Charakterzeichnung hervor.[2]) „Goldoni,“ bemerkt Rossi, „hat nur wenig primitive Farben auf seiner Palette, die er aber, wie der Maler, durch Mischung ins Unendliche vervielfältigt, so dass ein und derselbe Charakterfehler sich aufs verschiedenartigste darstellt, je nach dem Temperamente, dem Stande, den Verhältnissen der Person, welcher jener Charakterfehler anhaftet.“[3]) In verschiedenen Komödien Goldoni's kehrt also derselbe Charakterfehler wieder, aber in der verschiedensten Gestalt. Er zeichnet z. B. das Laster des Geizes in Verbindung mit einer andern Schwäche: mit der Eifersucht.[4]) In einem andern Stücke erscheint der Geiz in Gesellschaft der Hoffahrt,[5]) mit seinem scheinbaren Gegensatze, vereinigt, katzbalgend miteinander, wie jene zwei Teufel im Sacke. Eine einactige Komödie hat den schlichten Geizhals zum Charakterhelden.[6]) Aber auch verwandte Charaktertugenden und Vorzüge nehmen die mannigfaltigsten Physiognomien an in den entsprechenden Komödien. Die kluge

---

1) Di tre atti in Prosa. Gher. de' Rossi's Lustspiele werden in der Gesch. der ital. Komödie des 19. Jahrh. näher zur Sprache kommen. — 2) Il Goldoni ebbe fertilità, e novità somma nella pittura dei caratteri, e superò in conseguenza una delle maggiori difficolta dell' arte comica. p. 98 — 3) Il Goldoni imitando il pittore, che non ha sulla tavolezza, che poche primitive tinte, ma dalla mescolanza di quelle ne compone una serie innumerabile di altre tutte fra loro diverse, osservò avvedutamente, che lo stesso vizio, o difetto, o difetto si esterna con apparenze diverse secondo il temperamente, il grado, le circostanze della persona, che n' è macchiata. — 4) Il geloso Avaro, III, p. 5 ff. (Bibl. enciclop. ital. Vol. IX. Milan. 1831.) Di tre atti in Prosa. — 5) L' Avaro fastuoso. I. p. 561 ff. Di tre atti in Prosa. — 6) L' Avaro. I. p. 391. Di un solo atto in Prosa.



Frau,[1]) Das besonnene Weib,[2]) Die scharfsinnige Gattin[3]) entwickeln ähnliche Eigenschaften zu eigenartigen Charakteren. Manchmal nüancirt Goldoni dasselbe Charaktermotiv durch verschiedene Personen in derselben Komödie, wie in dem vortrefflichen Volksstück: „Die Bauern",[4]) einem venetianischen Bauernbreughel, worin vier Vertreter desselben Grundzuges von biederber Grobheit ihn aufs lustigste schattiren. In diesen venezianischen Volkskomödien möchte vielleicht Goldoni's komisches Genie und seine charakterisirende Meisterschaft in stärkster Leuchtkraft glänzen. Mit keinem wirksameren Kunstgriff, als solchem feinen Schattiren eines gemeinschaftlichen Charakterzuges zu verschiedenartigen Charakteren konnte Goldoni den stehenden Charaktermasken der Commedia dell' arte das Widerspiel bieten. In dieser ihn vor andern Lustspieldichtern kennzeichnenden Compositionsweise liegt das punctum saliens von Goldoni's Theaterreform. Seine Reformation hat mit der kirchlichen das Moment gemein, dass Beide traditionell stereotype Masken ausstiessen und durch freithätig innere Selbstgestaltung ersetzten. Gozzi's Wiederherstellung der Charaktermasken kann daher im Geiste einer Restauration der katholischen Romantik oder des romantischen Katholicismus unternommen scheinen, mit einer schon betonten Beimischung von feudalaristokratischer Phantastik, im Gegensatz zu Goldoni's Verbürgerlichung und Vervolksthümlichung des Lustspiels durch gesunden Menschenverstand und durch eine aus dem frischen, unmittelbaren Leben geschöpfte Komik. Dieselbe, nur den Umständen gemäss etwas höfischer und brillanter gefärbte Tendenz verfolgt auch Molière's Komödie, die, unbeschadet der Hoffarbe, noch entschiedener, absichtsvoller und ausgesprochener die Spitze einer demokratischen Komik und Persiflage hervorkehrt, sich aber dadurch hoch über die Goldoni'sche, in Vergleich zu Molière's immer nur spiessbürgerliche Komödie emporschwingt, dass sie jene Spitze zielscharf gegen das Herz des Hofpfaffenjunkerthums kehrte und es tödtlich traf. Leicht möglich, dass wir die Sympathie und Antipathie unserer katholisirend schöngeistigen Romantiker, die der Herren

1) La Donna prudente. I. p. 441. 3 A. Pr. — 2) La Moglie saggia. III. p. 404. 3 A. Pr. — 3) La Sposa sagace. IV. p. 478. 5 Atti in Versi. — 4) I Rusteghi. 3 A. Pr. I. p. 448 ff.

Schlegel voran — dass wir deren schwärmerische Vorliebe für Gozzi's Maskenmärchen-Phantastik einerseits, und die missbehagliche Abneigung gegen Goldoni, und noch mehr gegen Molière, auf die beregten Momente werden zurückführen können.

In der Knotenschürzung und Verwickelung muss man, wie schon berührt, Goldoni's Stärke nicht suchen; vielmehr gehört es mit zu seinen Vorzügen, dass er Incidenzen und sich kreuzende Motive sparsam und mit kluger Oekonomie gebraucht. Sein Genre, das die komischen Schlaglichter auf die Eigenheiten der Charaktere wirft, bedingte schon diese Enthaltsamkeit. Doch sind seine Verwickelungen, wie Rossi richtig bemerkt, in der Regel gut erfunden, in verständiger Folge geordnet und geführt und mit Klarheit motivirt. Bisweilen könnte die Entwickelung zu jäh und übereilt und daher nicht ganz naturgemäss erscheinen. So möchten „Das geehrte Mädchen“[1]) und die zwei Pamelen[2]) in der Knotenlösung gegen die Wahrscheinlichkeit verstossen. Meistentheils aber versteht er die Verwickelung in glücklichen Einklang mit den Charakteren zu setzen, woraus dann die ergötzlichste Situationskomik entspringt, die uns auch in der „Locandiera“ und in der „Bottega del Caffè“ erfreute. Nie verliert er den Hauptzweck aus den Augen. Er unterbricht die Haupthandlung nie durch Abschweifungen oder gewaltsame Episoden, und „wenn man es mit der Einheit des Ortes nicht zu peinlich nimmt, so wird man auch diese bei ihm in der Regel sorgsam und in ungezwungener Weise beobachtet finden.“[3]) In der „Bottega del Caffè“ sahen wir ihn, behufs gewissenhafter Wahrung der Ortseinheit, sich einen eigenthümlichen Schauplatz aufbauen. In Bezug auf Lösung und Schlussmoral wählte Goldoni von den drei Arten, dem Besserungs- und Belehrungszwecke der Komödie zu genügen: Bestrafung der Thorheit, Erkenntniss derselben oder Versetzung des Strafwürdigen in eine solche komische Klemme und Bedrängniss, dass derselbe als abschreckendes Beispiel am Pranger der Lächerlichkeit dasteht — von diesen drei lustspielgemässen Lehrungsweisen und Vergeltungen wählte Goldoni mit wohlerwogenem Verständniss in der Regel die beiden

---

1) La Putta onorata. 3 Att. Pr. III. p. 241 ff. — 2) Pamela nubile. 3 A. Pr. I, 19 ff. Pamela maritata. 3 A. Pr. I, 42 ff. — 3) G. de' Rossi a. a. O. p. 110.



letzten Arten. Wobei Rossi treffend bemerkt: „dass es vollkommen genüge und dem Lustspielzweck entspreche, wenn das Laster entlarvt wird; wenn der Schlimmgeartete keinen Vortheil aus seinen Streichen und Charakterfehlern zieht; wenn seine Persönlichkeit nicht anziehend und verführerisch, sondern lächerlich und verächtlich erscheint.“[1] Bezüglich gewisser freier Scherze, die hin und wieder bei Goldoni vorkommen, unterscheidet Rossi sehr richtig, dass solche immer tadelnswerthe Unschicklichkeiten nur den Dialog Goldoni's, niemals aber die Intrigue und Incidenzen der Handlung selbst treffen, die stets in seinen Komödien anständig und ehrbar ist. Ein radicaler Unterschied gegen die Komödien des 16. und 17. Jahrhunderts.

Im Wesentlichen stimmt Goldoni's zweiter Apologist, Domenico Gavi,[2]) mit dem Urtheile des Gher. de' Rossi überein, dessen drei in der Akademie der Arkadier zu Rom gehaltne Vorträge (Ragionamenti) die vier nur auf dem Papiere gehaltenen Vorlesungen[3]) (Lezioni) des Gavi an gefeilter Eleganz und akademischer Zierlichkeit der Phraseologie nur darin überbieten mögen, dass letztere Züge aus Goldoni's Leben und den Sittenzuständen Venedigs in die Apologie der Goldoni'schen Theaterstücke einverweben. Was jedoch die Würdigung der Eigenthümlichkeit, des Charakters und der innern Beschaffenheit dieser Komödien anbelangt, so müssen wir den Abhandlungen des Rossi den Vorzug geben, und dürfen die nähere Inbetrachtnahme von Gavi's cursorischen Besprechungen der Goldoni'schen Stücke den imaginären Schülern überlassen, denen er beim Niederschreiben seiner „Lezioni“ dieselben „wie von der Kathedra aus“ vorzutragen sich einbildete („come se da cattedra istruissi discepoli“). Nur eine Stelle aus der vierten, die Vergleichung zwischen Metastasio, Goldoni und Alfieri enthaltenden „Vorlesung“ glauben wir, der überraschenden Aehnlichkeit wegen, worin die Parallele jener drei berühmten italienischen Bühnendichter sich

1) Basta che il vizio sia smascherato, che l' uomo difettoso non tragga comodo dai proprj difetti, che il suo aspetto non sia seducente, e lusinghiero, ma ridicolo e sprezzabile, ed il fine utile della comedia è ottenuto. p. 113. — 2) Della Vita di Carlo Goldoni e delle sue Commedie Lezioni quattro. Milano 1826. — 3) Tutta l' Opera è in tante Lezioni distribuita, come se da cattedra istruissi discepoli. Lettera etc. p. XIII.

wie in einem Brennpunkte zusammenfasst, anführen zu müssen: „Metastasio versuchte sich im scherzhaften Drama, Goldoni in der Tragödie, Alfieri in der Komödie: möge Apollo ihnen alle dadurch begangene Sünden vergeben, so wie wir ihnen die Langweile und das Missvergnügen vergeben, das sie uns beim Lesen dieser Versuche erregten.“[1])

Ein Jahr später als Gavi's auf seinem Schreibstuhl gehaltene „Vorlesungen“ erschien eine „historisch-apologetisch-kritische“ Denkschrift über das Leben und die Werke Carlo Goldoni's von Ferdinando Meneghezzi aus Mantua.[2]) Historisch-apologetisch im Wetteifer mit Rossi's und Cavi's Abhandlungen, zeichnet sich Meneghezzi's Denkschrift durch bestimmteres Hervorheben der gemeinsamen Grundzüge ganzer Gruppen von Goldonischen Komödien aus, und durch Zusammenfassen derselben unter je einen solchen Charaktertypus. Die „Memorie istoriche“, die das erste Capitel bilden (p. 11—48), sind Goldoni's Memorie (Mémoires) als abgekürzteste Chronik und könnten, mit unserem Lebensabriss Goldoni's gemessen, dessen abgekürzte Chronik im Positiv scheinen. Die „Memorie apologetiche“ nehmen das zweite Capitel ein (p. 49—118) und enthalten eine siegreiche Vertheidigung Goldoni's gegen die Angriffe seiner Gegner, insbesondere des Baretti, wobei die von diesem heruntergerissenen Goldonischen Stücke eine ehrenvolle Genugthuung erfahren. Hier nimmt Meneghezzi auch Bezug auf Voltaire's von allen Glocken ausgeläuteten italienisch geschriebenem Brief an Goldoni.[3]) Meneghezzi

1) Tentò il Metastasio i drammi giocosi, il Goldoni la tragedia, l' Alfieri la commedia, e Apollo perdoni loro tutte le colpe commesse, e la noia e il dispetto che promovono a chi si sforza di leggere. p. 202. — 2) Della Vita e delle opere di Carlo Goldoni Memorie istoriche, apologetiche e critiche scritte da Ferdinando Meneghezzi di Mantova. Milano 1827. — 3) Du chateau de Ferney en Bourgogne 24. Sept. 1760:

„Signor mio, Pittore e Figlio della Natura; vi amo dal tempo che vi leggo. Ho veduta la vostra anima nelle vostre opere. Ho detto: ecco un uomo onesto e buono che ha purificato la scena italiana, che inventa colla fantasia e scrive col senso. Oh che fecondità! mio Signore, che purità! e come lo stile mi pare naturale, faceto ed amabile! avete ricattata la vostra patria dalle mani degli Arlecchini. Vorrei intitolare le vostre Commedie l' Italia liberata da' Goti. La vostra amicizia m' onora e m' incanta. Ne sono obbligato al Sig. Senatore Albergati, e voi dovete tutti i miei sentimenti a voi solo.“



bezieht sich auf andere berühmte Gewährsmänner, die das grosse Talent des Goldoni und die Vorzüglichkeit seiner Komödien an-

---

„Vi auguro, mio Signore, la vita più lunga e la più felice, giacchè non potete essere immortale come il vostro nome. Intendete di farmi un grande onore, e già mi avete fatto il più gran piacere.“

Französisch hinzugefügt:

„J' use, mon cher monsieur, de la liberté française en vous protestant sans cérémonie que vous avez en moi le partisan le plus déclaré, l'admirateur le plus sincère, et déjà le meilleur ami que vous puissiez avoir en France. Cela vaut mieux que d'être votre très-humble et très-obéissant serviteur Voltaire.“

„Mein Herr, Sohn und Maler der Natur; ich liebe Sie, seitdem ich Sie lese. Ich erblickte Ihre Seele in Ihren Werken. Ich sagte mir: Siehe da, ein rechtschaffener und guter Mann, der die italienische Bühne gereinigt hat; der mit der Phantasie erfindet und mit dem gesunden Menschenverstand schreibt. Welche Fruchtbarkeit! mein Herr. Welche Reinheit! Und wie natürlich, angenehm und liebenswürdig erscheint mir der Styl! Sie haben Ihr Vaterland den Händen der Harlekine entrissen. Ich möchte Ihre Komödien: Das von den Gothen befreite Italien nennen (Anspielung auf Trissino's Epos: L' Italia liberata da' Goti). Ihre Freundschaft ehrt und entzückt mich. Ich bin dafür dem Herrn Senator Albergati verpflichtet, doch verdanken Sie alle meine Freundschaftsgefühle nur Ihnen selbst.“

„Ich wünsche Ihnen, mein Herr, ein langes und glückliches Leben, da Sie nun einmal nicht so unsterblich seyn können, wie Ihr Name. Sie beabsichtigen, mir eine grosse Ehre zu erweisen, und haben mir bereits ein grosses Vergnügen gewährt.“

„Ich nehme mir, mein Herr, die Freiheit, Ihnen in französischer Sprache ohne Umstände zu versichern, dass Sie an mir Ihren entschiedensten Anhänger, den aufrichtigsten Bewunderer und auch schon den besten Freund, den Sie in Frankreich nur haben könnten, besitzen. Das ist mehr werth, als mich zeichnen Ihren ganz ergebensten und gehorsamsten Diener Voltaire.“

Durch den Senator und Komödiendichter Albergati Capacelli erhielt Goldoni von Voltaire noch folgende gedruckte Versstrophen zugeschickt:

En tout pays on se pique
De molester les talens:
De Goldoni les critiques
Combattent ses Partisans.

On ne savait à quel titre
On doit juger ses écrits;
Dans ce procès on a pris
La Nature pour arbitre.

erkennen. Aus Cesarotti's „Epistolario“[1]) führt er einen Passus an, worin Goldoni von Cesarotti an Genie dem Molière gleich gestellt wird, den er an Fruchtbarkeit bei weitem übertreffe. Meneghezzi's Zurückweisung von Carlo Gozzi's Verunglimpfungen Goldoni's[2]) wird uns bei der Besprechung des Gozzi und seiner Märchendramen starke Hand bieten. Hierauf werden des Abbate Andres[3]) manierliche Bemängelungen und des Herrn A. W. v. Schlegel hämisch absprechende Nörgeleien der Goldoni'schen Komödien mit allzuviel Schonung und Anstand widerlegt. Simondo Sismondi's mit grösserer Sachkenntniss begründeter Tadel liesse sich, meint Meneghezzi, doch grösstentheils auf eine Belangung und Anklage Goldoni's auf Grund der in Italien herrschenden Sitten und des daselbst maassgebenden Geschmackes zurückführen. Ein flüchtiger Hinblick auf Sismondi's Kritik wird dem wackeren Verfechter Goldoni's Recht geben.

Damit der wichtigste Theil der Schrift, die Memorie critiche, die kritischen Bemerkungen, die das dritte Capitel vertritt, auch zu Worte komme, wollen wir Einiges daraus sprungweise mittheilen, was hinreichen wird, um zu zeigen, wie auch hier die beabsichtigte Kritik sich in Bileam's Segen umwandelt.

„Das Goldoni'sche Theater, lässt sich wohl sagen, gleicht einem grossen, volkreichen Jahrmarkt, wo man Menschen jeden Charakters und jeden Standes begegnet.“ Nun fasst der Kritiker ganze Gruppen von Komödien auf dem Goldoni'schen Theaterjahrmarkt zusammen und bringt je eine Gruppe unter gemeinschaftliche Charakterzüge und Rubriken: „Findest du nicht die

---

Aux critiques, aux rivaux
La nature a dit sans feinte:
Tout auteur a ses défauts,
Mais ce Goldoni ma peinte.

1) T. I. p. 132. Fir. 1811. — 2) p. 105 ff. — 3) In dem mehrfach angezogenen Werke: „Dell' origine, progressi e stato attuale d' ogni Letteratura. Venez. 1787. 8.“ Seinen Tadel fasst Andres in die summarische Abfertigung zusammen: „Goldoni habe mehr Komödien geschrieben, als er hätte schreiben sollen, und die besten darunter stehen an Zierlichkeit des Gefühlsausdrucks und Eleganz der Gesinnungen (eleganza de' sentimenti) denen des Terenz, und an meisterhafter Kunst und Feinheit den Komödien des Molière weit nach.“ T. IV. p. 50.

höchste Wahrheit in dem Charakter eines Solchen, der, entartet von den Tugenden seines Geschlechts und allen Lastern preisgegeben, sein väterliches Erbe vergeudete und kein Bedenken trägt, sich den verwerflichsten und schimpflichsten Handlungen hinzugeben, um einen scheinbaren Luxus vorzuspiegeln?" Als Beleg werden die Titel der unter das gemeinsame Cainszeichen dieses Charakterzugs fallenden Komödiengruppe angeführt[1]), worin ein derartiger Hecht im Karpfenteiche haust. „Wie? die Bilder der menschlichen Gesellschaft sollten dir vom grossen Goldoni nicht lebenswahr geschildert erscheinen, wo die lächerlichsten Etiketten, die grillenhaftesten Rangstreitigkeiten, der Neid, die Eifersucht, die Capricen, der Aufwand, die weiblichen Neugierigkeiten, die Spielsucht, in so lebendigen Farben dargestellt, dir entgegentreten?"[2]) . . . „Fühlst du dich nicht in das innerste Familienleben versetzt, wenn du in den Goldoni'schen Komödien das alte Familienoberhaupt sich zum Haustyrannen, zum fürchterlichen Despoten der persönlichsten Neigungen seines Hausgesindes und seiner Familienmitglieder aufwerfen siehst, der ihnen die unschuldigsten Freuden und nothwendigsten Bedürfnisse mit polternder Rauhheit untersagt?"[3]) . . . „Goldoni war, irren wir nicht, der einzige von allen Lustspieldichtern, der die unterste Volksklasse schilderte und Sittenbilder von derselben lieferte, worin er unerreicht geblieben." Als Beispiele werden die „Rustici" und „Todero Brontolon" angeführt. „Was sollen wir von der „Casa nuova" (Das neue Haus), einer andern Volkskomödie, sagen, worin die Charaktere so trefflich ins Spiel treten? Was von dem allzu nachsichtigen Ehegatten sagen, dessen blinde Nachgiebigkeit gegen seine Frau ihn ins Verderben stürzt; die junge, ehrgeizige neuvermählte Frau, die in ihrer Armuth einen Schatz von edlem Anstand bewahrt, und die, nachdem sie erkannt, dass sie die Hauptveranlassung zu den häuslichen Missverhältnissen, jede Rücksicht auf sich selbst überwindet und vor ihren erklärten

1) La Putta onorata, La buona Moglie, Le Femmine puntigliose, La Cameriera brillante etc. — 2) Le Femmine puntigliose, I Puntigli domestici, I Malcontenti, Le Donne gelose, La Donna volubile, La Donna bizarra, La Donna stravagante, Le tre Villaggiature etc. — 3) I Rustici, Todero Brontolon, Il vero Amico, l' Avaro etc.

Gegner, den Onkel ihres Gatten, hintritt und mit jenem demuthsvollen Wesen, das solcher Bedrängniss geziemt, sich so zu benehmen versteht, dass sie ihrem unbeugsamen Gatten und sich selbst die alte Zuneigung des Oheims wiedergewinnt und eine liebreiche, grossmüthige Unterstützung von ihm erlangt? Dieser alte Onkel, ein begüterter, rauher, mürrischer Mann, aber im Grunde wohlthätig und gefühlvoll[1]) ... und so viel andere Charaktere in diesem Lustspiel, stellen sie nicht das schönste und vollkommenste Familienbild dar?"[2])

„War Goldoni in seinen Volksstücken unvergleichlich, so darf man ihn in andern Lustspielgattungen vorzüglich nennen. Dergleichen Gattungen bilden, nach der Eintheilung eines neuern und einsichtsvollen Schriftstellers[3]): die Komödien, die um häusliche Motive sich bewegen; die romanhafte Komödie; die heroischen Komödien und diejenigen endlich, die Goldoni in Paris schrieb. Am wenigsten war Goldoni der sogen. heroischen Komödie gewachsen; in dieser Gattung blieb er unter der Höhe seines Talentes."[4]) ...

Classificirung, Einreihung von Titelgruppen in eine gemeinschaftliche Gattung von Komödien — gewiss eine dankenswerthe Mühe zu Nutz und Frommen rhapsodischer Uebersichtlichkeit und für eine kritisch-apologetische Schrift von 200 Seiten auch die zweckmässigste Methode. Giebt diese aber einen Begriff von dem Lustspielcharakter, von der Eigenart des Dichters? Sämmtliche Abhandlungen und Kritiken des Jahrhunderts vermögen dies nicht, ohne eine objective Zergliederung Eines der vorzüglichsten Stücke mindestens. Und doch mussten wir von wohlmeinender Seite her einen ermahnenden Hinweis auf eine solche übersichtliche Behandlung der Dramagruppen als Norm auch für unsre Geschichte hinnehmen. So wenig wir aber in einer Anekdoten-

---

1) Das Vorbild also oder doch der erste Entwurf zu dessen ausgeführtem Charakterbilde: Le Bourru bienfaisant, den wir noch kennen lernen müssen. — 2) Eine ausführliche ehrende Würdigung der zwei Goldonischen Komödien: „I Rustici" und „La Casa nuova" stand in der Wochenschrift „La Gazetta Veneta" von Gasparo Gozzi (Bruder von Goldoni's hartnäckigem Gegner, Carlo Gozzi). — 3) Luigi Carer, Saggi sulla Vita e le Opere di Carlo Goldoni. Venez. 1825. p. 36 ff. — 4) La sposa Persiana, Le due Ircane, La Dalmatina etc. gehören zu dieser Gruppe.

sammlung eine Geschichtsdarstellung erblicken können: so wenig vermögen wir in einer solchen mit kritisch geistreichen Apperçus durchwobenen Nomenclatur eine Literaturgeschichte zu erkennen. Eines schickt sich nicht für Alle. Vorlesungen, Denkschriften, Literaturzeitungen mögen ein nothdürftiges Inhaltsskelett mit kritischen Raisonnements, lobpreisenden oder absprechenden, umspinnen: eine Literaturgeschichte aber muss aus dem erschöpfendsten Detail ein volles Lebensbild des Geistes- und Kunstcharakters der Schriftsteller und ihrer Werke herausarbeiten, unbekümmert um die verdrossene Lesefaulheit der Freiexemplarkritiker, die Alles im Telegrammenstyl möchten erledigt wissen: eine Depravation der Lohnkritik, die nirgend so arg als bei uns in Deutschland grassirt. Wir glauben daher, auch in Bezug auf Goldoni, durch die Analyse, sey's nur einiger wenigen seiner Stücke dem Leser eine klarere Anschauung von dem Charakter der Lustspiele und der Composition dieses Meisters gegeben zu haben, als wenn wir, nach der gangbaren Methode, um so und so viele Titel seiner Komödien die geistreichsten kritischen Floskeln, wie Blumen um Holzspähne, gewickelt und sie zu literarhistorischen Sträusschen gebunden hätten. Sind etwa die kritischen Aussprüche des berühmten Vorlesers über dramatische Kunst und Literatur keine solchen, um dürre Spähne geflochtenen und zu Sträusschen gebundenen Blumen? Fromme Andachtsspenden in die Altarkrüge der Parteigötzen; Huldigungsbouquets für die Lieblinge und Auserwählten der poetischen Partei-Romantik; Geisselbüschel, mit Nesseln, Stechgras, versteckten Dornzweiglein und Reiserchen von asa foetida durchmischt, für die Wangen und Nasen derjenigen, denen die betäubend katholisirende Romantik der Coterie wie Fliegen-Wulstpilz duftete, ungeachtet des schönen Cardinalhutes, den der Pilz trägt; oder wie jene berüchtigte Distel, die nach faulem Fleisch riecht, und daher die Delice der Schmeissfliegen ist. Eins der duftigsten Blumenbüschelchen der Art, behufs neckischen Wangenklopfens, wand unser Vorleser für Carlo Goldoni. Und so streichelt er ihn damit um Nase und Wangen: [1]) „An theatralischer Einsicht fehlt es ihm (Goldoni) gewiss nicht, nur, wie sich's ausgewiesen, an Gehalt, an Tiefe

1) Ueber Dramat. Kunst u. Lit. Vorles. II. S. 58 f.

der Charakteristik und an Neuheit und Reichthum der Erfindung, um sich auf die Dauer zu behaupten" — Tiefe der Charakteristik, die uns in den Lustspielen Derer von des Vorlesers Conventikel-Romantik abgrundtief angähnen wird. Wir kneten schon an dem Wachs, womit wir uns, wie Ulysses, die Ohren vor dem Sirenengesang, die Nase vor den betäubend einschläfernden Düften, die uns aus der „Tiefe" jener Charakteristik entgegenqualmen sollen, zu verstopfen, alle Ursache haben werden. „An theatralischer Einsicht fehlt es dem Goldoni gewiss nicht" . . . Wirklich? Welches kritisch-präcise Zugeständniss! „fehlt es nicht," fehlt es dem Goldoni nicht — ihm der gerade in diesem Punkte der Meister unter den Meistern ist. Es fehlt ihm aber, reibt ihm das Sträusschen klätschelnd unter die Nase, „an Neuheit und Reichthum der Erfindung" — darüber brechen alle neun Musen in ein schallendes Gelächter aus, Apollo an der Spitze. Der Hämmling — so rufen die neun Musen — wirft dem Komiker Mangel an Neuheit und Reichthum der Erfindung vor, ihm, dessen über anderthalbhundert Komödien von neuen Lustspielcharakteren und neuer ihm ganz eigenthümlichen Situationskomik, infolge des ergötzlichen Farbenspiels der Charaktere, überfliessen! „ihm fehlt", „ihm fehlt". — Dich nur frage, was Dir, Spado, zum Poeten und selbst zu einem Kritiker, wie Lessing, fehlt, zu einem ganzen Mann-Kritiker! — so lachen und kichern die neun Musen. „Seine Sittengemälde sind wahr," klätschelt das Sträusschen wieder dem Goldoni um Kinn und Nase, „aber zu wenig aus dem Gebiete des Alltäglichen hinausgespielt." Das Alltägliche durch die heiterste Komik verschönen und veredeln, darin besteht ja eben die Poesie des bürgerlichen Charakterlustspiels! — ruft Thalia dem Sträusschenbinder zu mit einem Nasenschneller. „Er hat das Leben von der Oberfläche abgeschöpft" Von der oberflächlichsten Oberfläche des Meeres ist auch der Schaum abgeschöpft, dem die Göttin der Schönheit und des Liebreizes entsprungen. Hat Rafael etwas Anderes als Oberfläche gemalt? Ist die Venus von Medici etwa inwendig, im Marmorblocke, schön, oder an der Oberfläche? Die Tiefe muss erst Oberfläche werden, um etwas mehr zu seyn, als ein bodenloses Loch. Nur die kalte, todte Oberfläche, von welcher kein Leben strahlt mit seinen unendlichen Strahlenbrechungen, die ja auch

nur an der Oberfläche spielen, — nur eine solche ist ein Auswurf und Abschaum in Kunst und Natur; ist die leere, abgestreifte Schlangenhaut, dergleichen Deine Sonette und sonstigen Poesien! — ruft Euterpe über Thalia's Schüler dem Büschelbinder zu mit einem Schnippchen. „Die grosse Einförmigkeit der Charaktere gesteht er (Goldoni) zum Theil durch Wiederholung der Namen ein: z. B. seine Beatrice und Rosaura sind immer das muntere und das gefühlvolle Mädchen, auf andere Unterscheidungen lässt er sich nicht ein.“ — Erstunken und erlogen! kein wahres Wort! von Anfang bis Ende erstunken und erlogen! — ruft Phöbus Apollo und reisst dem Blumenwedelbinder das aus Asand, Gänsedisteln, Katzenkraut und Eselsgurkenblüthe geflochtene Besenbüschelchen aus der Hand, schlägt es ihm dreimal ums Lügenmaul, und wirft es ihm dann ins Gesicht, dem Vorleser mit allen neun Musen den Rücken kehrend.

Sismondi bindet doch wenigstens unsern Komiker, wie die Hirten dem Silen in der Ekloga,[1]) mit den Kränzen, die er ihm geflochten, an Händen und Füssen: „man kann ihm (Goldoni) in der That ein aussergewöhnliches Verdienst nicht absprechen; eine grosse Fruchtbarkeit der Erfindung, die ihm stets neue Komödienstoffe darbot;[2]) eine ausserordentliche Leichtigkeit ...; eine grosse Lebendigkeit des Dialogs, der bei ihm fast immer wahr und bewegt ist und auf sein Ziel losschreitet; eine vollkommene Kenntniss der Sitten seiner Nation und ein seltenes Talent, sie in Scene zu setzen; endlich jene italienische Heiterkeit nicht absprechen, die ergötzlich die Dummheit malt, und die Spasshaftigkeit erregt.“[3]) Letzteres ist schon

---

1) — injiciunt ipsis ex vincula sertis. Virg. Ecl. VI, v. 19.
Sie schlingen ihm selbst (dem Silen) aus dem Kranze die Fessel.

2) Das heisst doch Schlegeln den Spiess: „es fehlt ihm (Goldoni) an Neuheit und Reichthum der Erfindung“, in der Hand umkehren! — 3) On ne peut, en effet, lui refuser un mérite peu commun, une grande fertilité d'invention qui lui fournissait des sujets de comédies toujours nouveaux, une extrême facilité ...; une grande vivacité dans le dialogue qui, presque toujours, est chez lui vrai, animé, et marchant à son but; une connaissance parfaite des moeurs de sa nation; enfin la gaité italienne, c'est-à-dire, celle qui peint plaisamment la bêtise, et qui inspire la bouffonnerie. De la Litter. du Midi etc. T. II. p. 366.

ein Zugeständniss, ein Zweig vom Kranze, den der Kranzflechter dem Komiker um die Handwurzel legt. Goldoni's Komik entspringt weit öfter aus dem Charakter eines weisen Klugdünkels, und einer behaglichen Einbildung von Verständigkeit, als aus der „Dummheit" seiner komischen Personen.

Gerechter ist Sismondi's Tadel des Mangels an Zartgefühl bei verschiedenen Mädchen und Frauen in Goldonischen Komödien; doch scheint er uns zu weit zu gehen, wenn er die Rüge auf die „Mehrzahl der Stücke"[1]) ausdehnt. Auch ist der Begriff von Frauendelicatesse bei verschiedenen Nationen nicht immer derselbe. Sismondi's Landsmänninnen, die Genferinnen, mögen über so Manches, was ihnen als eine Verletzung der Delicatesse erscheint, eine Gänsehaut bekommen, worüber die Pariserinnen lachen. Und diese wieder über Indelicatessen das Näschen rümpfen, die eine Italienerin für das Salz und die Würze des geselligen Lebens betrachtet und ihr zartes Herz nicht entbehren möchte. Es ist damit wie mit Gerüchen. Dem Einen ist köstlichstes Aroma, worüber der Andere in Ohnmacht fällt. Und jene allerfeinste „Delicatesse", die Blume und das Parfüm der Pariser beau monde — dem unverdorbenen, unverweichlichten Geschmack und gesundem Natursinn hat dieser auserlesene Blumenduft einen leisen Hauch von haut-goût. Die auffälligen Avancen gegen einen Mann, die Sismondi, gewiss mit Recht, der D. Elvira in Goldoni's Lustspiel: „La Donna di testa debole"[2]), aufmutzt, wären, dünkt uns, noch undelicater, wenn diese Elvira den Mann, dem sie sich aufdringt, liebte, was aber nicht der Fall ist. Und solcher aufdringlich verliebten Elviren finden sich in den Tragödien des grossen Corneille verschiedene Exemplare: Elviren, deren aufsässige Liebe nicht die Komik der Geistesschwäche mildernd unter ihre Flügel nimmt, nein, tragische Elviren von lächerlich starkem Geiste.

An unserer guten Bekannten, der „Locandiera", der übrigens Sismondi grosse und wohlverdiente Lobsprüche spendet, tadelt er, dass die gewandt-kokette, geistreiche, geschmeidige, einschmeichlerische Mirandolina, um ihren im Grunde honetten Charakter hervorzuheben, in zu grellen Contrast mit zwei habsüchtigen, an-

1) Dans la plupart des pièces. — 2) Die Frau von schwachem Geiste.

masslichen und unverschämten Komödiantinnen gesetzt ist.[1]) Die armen, harmlosen, leichtblütigen, schäkerhaften Geschöpfchen „habsüchtig“, „unverschämt“, „anmasslich“ — das ist zu hart, Mr. Simonde de Sismondi! zu genfisch hart und streng. Von einem zu grellen Abstich oder beabsichtigten Contrast kann daher gar nicht die Rede seyn, und der Bolzen fliegt weit über das Ziel. Sismondi fügt hinzu, dass man solche Frauenzimmer auf der französischen Bühne nicht dulden würde. Seit den Lorettenstücken von Dumas fils, Gustave Feuillet u. a. m. duldet man kaum andere als solche, in Vergleich mit denen die munteren Theaternymphchen, Ortensia und Dejanira, Genfer Pastorentöchter scheinen könnten.

Auch in das Gemeinhorn von vermisster Idealität stösst der kundige, gewiegte Literarhistoriker. Er findet so gar keine höheren, über den sonstigen gewöhnlichen Bourgeois-Schlag erhabenen Charaktere. „Man bekommt diese engherzigen Ansichten, diese unadeligen Gesinnungen einer durchaus prosaischen Gesellschaft bald satt.“[2]) Ein rührender Horntriller voll Heimwehsehnsucht nach edler Idealität in der bürgerlichen Charakterkomödie! Wenn nur der Triller eben so richtig gegriffen wäre, wie er rührend ist. An bürgerlich edlen Gesinnungen und Charakteren lässt es Goldoni in seinen Komödien so wenig fehlen, dass er manchmal darin ein Uebriges thut. Haben wir uns an solchen nicht auch in den wenigen zur Erörterung gebrachten Komödien erbauen können? Ist Brighella Anselmo im Theatro Comico nicht ein Charakter von der gutmüthigsten Liebenswürdigkeit? Erhebt sich

1) Dans la jolie comédie de la Locandiera (L' Aubergiste), l'une de celles dont le dialogue est plus animé, et les caractères placés dans le contraste le plus piquant, il n'y a d'autres femmes que trois intrigantes fieffées. C'est sur Mirandolina, la maîtresse de l'auberge, que Goldoni veut réunir l'intérêt; il la peint comme une coquette adroite, spirituelle, souple, flatteuse, incapable de sentir l'amour avec lequel elle joue sans cesse, mais vertueuse dans le fond, et qui à la fin de la pièce fait un mariage sortable; et pour faire ressortir ce qu'il y a d'honnête en elle, il l'oppose à deux comédiennes avides, présumptueuses, et impudentes, qu'on ne souffrirait pas sur un théâtre français. p. 579 ff. — 2) Mais lorsqu' aucun caractère élevé n'est introduit dans une comédie, on se lasse bientôt des vues étroites, des sentimens ignobles d'une société toute prosaique; on soupire après l'intérêt qu'on n'y trouve point etc. p. 382.

Fulgenzio in der Komödie „Le Smanie per la Villeggiatura“ an edlem Biedersinn und ehrenhafter Gradheit nicht nur über die „ganz prosaische Gesellschaft“ seiner bürgerlichen Genossen? erhebt er sich nicht auch durch jene trefflichen Eigenschaften hoch über die ideale Gesellschaft der feinen Pariser Hofschranzenkomödie seines, und über die edle Pariser Komödiengesellschaft der Haute-Volée-Hahnrey und die der Petitmonde unseres Jahrhunderts? In dem Kaffeewirth Ridolfo steckt mehr Adel der Gesinnung und Noblesse des Charakters, als in den würdigsten Respectspersonen der französischen Komödien seit einem Vierteljahrhundert, deren Verfasser sich als Poetencharaktere zu dem Schöpfer jenes Kaffeewirthes verhalten, wie H—wirthe zu einem solchen Kaffeewirth. Ein deutscher Beurtheiler rühmte vor 80 Jahren in einer noch jetzt schätzenswerthen Charakteristik[1]) von Carl Goldoni an einzelnen der weiblichen Figuren in dessen Komödien den Ausdruck der Herzlichkeit, Naivetät und Rechtschaffenheit. Bettina in der „Putta onorata“, und in der „Buona Moglie“, Rosaura in der Figlia obediente (die gehorsame Tochter) sind Muster der Zärtlichkeit und Ergebung in den Willen ihres Mannes, ihres Vaters und des Himmels; so wie Corallina in der „Serva amorosa“ ein Muster der uneigennützigsten Rechtschaffenheit gegen ihren unglücklichen und verlassenen Herrn. Doch haben die Weiber dieses Vorrecht nicht allein. Von mehrern trefflichen Charakteren, vornehmlich unter den Vätern, zeichnen wir den Pantalon in den „Puntigli domestici“ (Die häuslichen Rangstreitigkeiten) aus, einen eben so schönen als neuen Charakter. Ihm gleicht der Pantalon in dem „Vecchio bizarro“ (Der schmucke Greis), welcher noch ausser der rechtschaffnen Begierde, die ganze Welt zufrieden zu stellen, die er mit jenem gemein hat, einen reichen Schatz von Munterkeit und guter Laune besitzt.“ Die Liste der trefflichen und edlen Charaktere in Goldoni's Komödien liesse sich noch beträchtlich erweitern. Sismondi müsste denn diese Charaktere trotzdem nicht für ebenbürtig den Idealen seiner Sehnsucht halten, und trotzdem, ob ihren engherzigen Ansichten, ihren ignobeln Gesinnungen, die nach einer

---

1) Nachträge zu Sulzer's allgemeiner Theorie d. sch. K. 11. B. 1. St. S. 73.

ganz prosaischen Gesellschaft schmecken, über sie den trübseligen Sehnsuchtstriller nach idealen Komödiencharakteren auf dem Gemeinhorn der Romantik blasen.

Goldoni liegt nun am Schlusse von Sismondi's Betrachtungen, wie Silen von den Kränzen der Hirten, von den Lorbeerzweigen, die ihm Sismondi anfangs zu flechten schien, gefesselt da an Händen und Füssen. Denn kann es für einen Charakterkomödiendichter schlimmere Bindseile geben, als „engherzige Ansichten“, „niedrige Gesinnungen“ einer durchweg „prosaischen Gesellschaft“, worin sich keine einzige Persönlichkeit, „kein einziger Charakter“ über den Dunstkreis einer hausbacknen Gesellschaft erhebt? Zu welcher Ungerechtigkeit und Verkennung des Geistescharakters eines für die Literaturgeschichte bedeutsamen Autors, zu welcher sey's auch unbeabsichtigten Fälschung des kritischen Urtheils, und auf lange hin sich fortpflanzenden Irrmeinungen selbst einem so kundigen, einsichtsvollen, ernsthaft prüfenden und wahrheitseifrigen Literator nicht ein cursorisches Aburtheilen nach willkürlich aus Geisteswerken herausgegriffenen Zügen und Stellen — zumal aus dramatischen, die Intentionen des Dichters kunstgemäss verhüllenden Geisteswerken herausgegriffen — verleiten kann! Hätte der verdienstvolle Verfasser der „Littérature du Midi de l'Europe“ sich von dem analytischen Verfahren, bei seiner Zergliederung der Issipile des Metastasio, nicht abschrecken lassen, und hätte er sich dazu verstehen mögen, auch nur ein einziges Stück des Goldoni zergliedernd durchzunehmen: er würde sich von so mancher schielenden Auffassung freigehalten, insbesondere aber der letzten, seine ganze Anerkennung über den Haufen werfenden Behauptung: dass in Goldoni's Komödien kein Charakter über das Niveau einer durch unedle und engherzige Gesinnungen durchaus prosaischen Gesellschaft sich erhebe, einen Riegel vorgeschoben haben. Ja, ein musternder Blick über die Liste von Goldoni's Stücken konnte ihn schon über jene Ansicht stutzig machen. Er konnte Titelhelden wie „Torquato Tasso“ und „Molière“ darunter finden, deren Name schon ein Hervorragen aus der Sphäre ignobler Gesinnungen und eines in prosaischer Beschränktheit festgebannten Personenkreises ihm gewährleisten musste. Die blosse Erwähnung dieser Namen in seiner Charakteristik der Goldonischen Komö-

dien hätte jene Beschuldigung blosstellen können; ein näherer Einblick in diese Stücke dem gelehrten Genfer Literator vielleicht eine Seite in Goldoni's theatralischen Bestrebungen und Absichten entdecken lassen, welche eben jenes bei ihm vermisste ideale Bedürfniss aufgezeigt haben dürfte, wenn auch gleichzeitig freilich ein nur beschränktes, damit nicht im Verhältniss stehendes Kunstvermögen: dem Streben nach idealeren Lustspielcharakteren zu genügen, und diese, ihren historischen Vorbildern entsprechend, unbeschadet des Lustspieltons und der komischen Wirkung, mit einem Hauch und Schimmer von idealpoetischem Wesen zu begaben.

Da muss nun gleich vorab die Wahl eines Charakters wie

Torquato Tasso [1])

zum Mittelpunkt einer Komödie als ein Missgriff erscheinen, entsprungen aus jenem Missverhältniss von idealem Bestreben und poetischer Idealgestaltung — ein um so grösserer Missgriff, als Tasso, wie dies bei Goldoni der Fall, biographisch getreu gehalten ist. Ein Charakter, dessen Grundzug die Schwermuth, die Verdüsterung in sich selbst, der tiefste poetische Ernst, ein verzehrendes Lechzen nach Idealen — wie ist es möglich, eine solche Gestalt in ein Lustspiel hineinzustellen, ohne die kunstbedingte Heiterkeit desselben oder die Würde der Hauptfigur zu gefährden, die durch ihren Abstich gegen die komischen Figuren und inmitten von lächerlichen Missverständnissen in die Lage geräth, sich zur Parodie ihrer selbst zu verkehren?

Das komische Motiv, wie es sich von einem Goldoni erwarten liess, ist glücklich hervorgestellt. Dasselbe wird von den verschiedenen Leonoren geliefert, die Tasso gefeiert, und die sich um sein Herz oder vielmehr um seine Verherrlichung streiten. Um das Motiv in seiner ganzen Lustspielwirkung zu entwickeln, musste Tasso selbst als komisches Opfer seiner vielseitigen Herzensidolatrie und seines poetischen Leonorencultus verstrickt erscheinen und der Lächerlichkeitsbusse unterliegen. Eine solche

---

1) Il Torquato Tasso. Commedia di cinque Atti in Versi. Opere Vol. IV. p. 287. Die Verse sind Martellianische.



aber bezweckt und bewirkt Goldoni's Komödie keineswegs, und konnte und durfte es auch, ohne Versündigung an Tasso, nicht erstreben. Hier, scheint uns, würde ein grösserer Lustspieldichter, ein vorwiegend aus der poetischen Phantasie herausgestaltender komischer Dichter — was Goldoni zu seyn niemals beanspruchte — hier gerade würde ein solcher Komödiendichter, auf das Wagstück hin, sich an Tasso's historischem Charakterbilde zu versündigen, an dem polytheistischen Leonoren-Anbeter und Vergötterer die komische Nemesis beherzt vollzogen haben. In Goldoni's Tasso-Komödie hält im Gegentheil Tasso an seinem im innersten Herzensschrein angebeteten Leonorenidole, dem einzigen Liebesideale seiner Seele, fest von Anfang bis zuletzt, ohne dass irgend eine andere Person in der Komödie die entfernteste Ahnung von dem Urbilde dieser Leonore hat; ja ohne dass Tasso die leiseste Andeutung gäbe, wer diese Leonore sey, so dass Zuschauer und Leser selbst darüber in Ungewissheit bleiben und glauben konnten: Tasso schwärme für ein Phantasiegebild, für ein blosses poetisches Frauenideal. Der Herzog Alfonso kommt nur als Name vor, und selbst dieser nur im Allgemeinen als „Duca". Von seinen beiden Schwestern, Tasso's Gönnerinnen und gefeierten Liedesheldinnen, von Leonora und Lucrezia d'Este, verlautet nichts in der fünfactigen Komödie, als hätten sie nie existirt. Die drei Leonoren, die im Stücke sich Tasso's poetische Liebe streitig machen, sind Goldoni's Erfindung: Donna Leonora, Gemahlin eines ferrarischen Hofcavaliers; Marchesa Leonora, Wittwe und Ehrendame der „Duchessa"; und Eleonora, Kammermädchen der Marchesa. Ueber dieser „Duchessa" liegt ebenfalls ein dichter Schleier, da der Herzog Wittwer ist und ein Liebesverhältniss mit der Marchesa hat, welches schliesslich in ein eheliches übergeht, das im Rücken der Komödie geknüpft wird. Der Wahn jeder der drei genannten Leonoren, der Gegenstand von Tasso's schwärmerischer Liebe zu seyn; das hinter der Scene spielende Verhältniss des verwittweten Duca mit der verwittweten Marchesa Leonora, und Tasso's plötzlich gefasster Entschluss, den Hof des gegen ihn aus Eifersucht auf die Marchesa verstimmten Herzogs zu verlassen, diese Momente bilden die Verwickelung des Stückes, die in Tasso's Abreise ihr Ende, nicht aber ihre Lösung findet, da die drei Leonoren noch

zuletzt so wenig wie wir erfahren, wer die in Tasso's Sonetten, Canzonen etc. verherrlichte Leonora sey.

Ausser den genannten beleben noch verschiedene andere Figuren die Scene: Ein Cavalier del Fiocco, als „Cruscante“ (Mitglied der Akademie der Crusca), Tasso's unversöhnlicher Feind und Verächter seiner nicht nach dem Wörterbuch der Crusca stylisirten Poesie. Er ist der lächerliche Intrigant im Stücke, der Tasso beim Duca verdächtigt und seine Geringschätzung gegen den Dichter des Girusalemme liberato in Martellianischen Sdruccioli-Versen aussprudelt.[1]) Der Hofcavalier, Don Gherardo, Gatte der Donna Leonora, ist die lustige Person in der Komödie. Er macht sich nach zwei Seiten hin lächerlich: durch spüreifrige Neugierde und durch neugierige Eifersucht.[2]) Er beschleicht Tasso beim Dichten des Godfredo (Befreites Jerusalem), um zu lauschen, wie weit das Poem gediehen. Er kramt in Tasso's Papieren und findet eine Strophe auf Leonora. Nun facht er wechselsweise die Eifersucht an der Neugierde und die Neugierde an der Eifersucht an; denn ausser seiner Frau Leonora giebt es ja noch zwei Leonoren, die Marchesa und deren Kammermädchen. Hinter die eigentliche Leonora zu kommen, hält er nur für Ehrensache, nicht für Neugierde.[3]) Der Teufel der Eifersucht und der Teufel der Neugierde werfen ihn einander wie einen Spielball zu. Er belauscht ein Gespräch des Cavaliere del Fiocco mit seiner Frau Leonora, und erblickt in dem Eifer, womit diese Tasso's Partei gegen den Cavaliere nimmt, ein Zeichen ihrer Neigung für Tasso, und dankt im Stillen seiner Neugier, dass sie seine Eifersucht auf die rechte Spur

1) Ha nello scilinguagnolo un difetto epidemico,
Chè non è della crusca dichierato academico.
Im Zungenbändchen ein Gebrechen hat, ein epidemisches,
Wer von der Crusca nicht ein Mitglied ist, ein akademisches.

2) Nel vedere, nel sapere ho tutto il mio diletto.
Alljedes sehn und wissen ist mein höchst Ergötzen,

3) Non sarò quieto mai, se il ver non si saprà,
Questo e zelo d' onore, non è curiosità.
Erforschen muss ich's, meine Ruhe gilt es hier:
Ein Ehrenpunkt ist's, und nicht Neubegier.

gebracht. Das Schema dieser Scene hat einige Aehnlichkeit mit dem der ersten Scene in Goethe's Tasso, wo Alfonso das Gespräch der beiden Leonoren überrascht, und dann die Scene mit Antonio folgt, der dem Fiocco entsprechen würde, wie Alfonso's Hinzutreten dem des Gherardo. Da auch Goldoni's zweite Leonora, die Marchesa, gegenwärtig und zu Gunsten Tasso's spricht, erhält Gherardo's Neugier wieder die Oberhand und bestimmt ihn, seine Frau auszuforschen. Diese bekennt offen, dass ihr Tasso's Lobpreis von hohem Werthe seyn würde:

> Glücklich das Weib, das seines Preises würdig . . .
> Armida weckt in andrer Frauen Herzen Neid und Liebe.
> Und der unglücklichen Clorinda, sein Gedicht erwirbt
> Ihr Lieb' und Mitleid, wenn verschmachtend hin sie stirbt.[1])

Gherardo, allein zwischen seinen zwei Dämonen, steht da, wie der Esel zwischen den zwei Heubündeln, und klügelt:

> Ich hab' verstanden und hab' auch nicht verstanden . . .
> Sie möcht' Armida seyn, ich aber fürcht' Rinald . . .
> Verwünschte Neubegier, entweich von mir alsbald.[2])

Tasso kommt in grösster Aufregung vom Herzog, der, nach einer Unterredung mit dem Cavaliere di Fiocco, ihm, Tasso, angedeutet, Ferrara zu verlassen; wie Tasso glauben muss, infolge des ihm entwendeten Madrigals, worin Leonora besungen wird. Gherardo, der wie der böse Feind hereinschleicht, sieht das Kammermädchen Leonora aus Tasso's Zimmer kommen, wohin

---

1) Felice quella donna che di sue lode è degna . . .
Desta amor, desta invidia all' altre donne Armida,
E Clorinda infelice, allor chè lanque e more
In chi legge i bei carmi desta pietade e amore. Atto I, Sc. 12.

Prinzessin. Und wem Armida hassenswerth erscheint,
Versöhnt ihr Reiz und ihre Liebe bald.
Tasso. . . . .
Was ich nach ihm gebildet, das wird bleiben,
Tancredens Heldenliebe zu Chlorinden . . . II, Sc. 1.

2) Ho inteso e non ho inteso . . .
Esser vorrebbe Armida; ma temo il Rinaldo . . .
Curiosità malnata, vanne da me repente.

sie ebenfalls die Neugierde wegen der Leonora im Madrigal geführt hatte. Gherardo hält sie fest, setzt ihr die Pistole auf die Brust,[1]) d. h. drückt ihr einen Scudo in die Hand, und verspricht ihr einen zweiten, wenn sie ihm auf die Spur der Madrigal-Leonore hilft. Sie ist dazu bereit. Gher. Ist es die Marchesa? — Camer. Nein. — Gher. So glüht er für meine Frau? — Camer. Tasso denkt nicht an seine Frau.[2]) Gher. Wer denn? — und schenkt ihr den zweiten Scudo. — Wer ist es, sprich! — Cameraria. Ich. (ab.)

Nun hat Gherardo nichts Eiligeres zu thun, als Tasso auf den Zahn zu fühlen, wegen der Kammerzofe. Gherardo setzt Tasso'n zu, nicht wie Einer, der auf den Zahn fühlt, sondern wie ein ungeschickter Zahnbrecher, der ihn herauszureissen sich abarbeitet. Tasso ist auf dem Sprung, ihm die Thür zu weisen. Gherardo wird ungeschliffen und benimmt sich wie ein wirklicher Zahnbrecher. Eine anstössige Scene. Zum Glück meldet Tasso's Diener Targa einen Fremden, einen Neapolitaner. Tasso giebt dem Hofcavalier Gherardo zu verstehen, dass er den Fremden allein zu sprechen wünsche. Jenem aber sitzt die Neugierde in den Ohren, die sich schon im Voraus auf das Gespräch mit dem Neapolitaner spitzen. Gherardo zögert noch immer, bis Tasso es ihm mit klaren Worten sagt. Gherardo entfernt sich, aber wie Einer, der gesonnen ist, gleich wieder umzukehren. Wen sieht Tasso mit dem Fremden wieder eintreten? Den Gherardo. Don Fazio, der Neapolitaner, fordert Tasso im Namen seiner Landsleute auf, Neapel zu seinem Aufenthalte zu wählen. Dort werde er glücklich leben. Gherardo wirft immer dazwischen: „das wird nicht angehen," da Tasso durch seinen Hofdienst in Ferrara festgehalten werde. Nun reisst dem Neapolitaner die Geduld und er platzt mit einem neapolitanischen Fluch heraus, der die Mutter verwünscht, die den Hofcavalier geboren.[3]) Jetzt erkennt Gherardo in dem Fremden den richtigen Neapolitaner, woran er bisher gezweifelt.[4]) D. Fazio erneuert seine Aufforderungen an Tasso, schildert die Annehmlichkeiten Neapels

1) Cameriera. M' ha preso per la gola. — 2) Alla di lei consorte molto non pensa, o poco. — 3) Uh, mannaggio la mamma porzi che t' ha figliato. — 4) Bravo, cosi lo stile di Napoli si sente.



mit beredten neapolitanischen Worten, worin er immer wieder von Gherardo's Versicherungen unterbrochen wird: „Es geht nicht; es geht wirklich nicht." Der Neapolitaner wird toll und stürmt mit tobenden Flüchen hinaus. Tasso folgt ihm, um ihn anderswo zu sprechen. Gherardo, der den Rest des Gespräches um keinen Preis im Stich lassen kann, eilt Beiden nach. Die Scene ist ergötzlich und ganz in Goldoni's komischem Styl gehalten.

Der dritte Act bringt Gherardo mit einem Venezianer Tomio (Tommaso) zusammen, der Tasso in ähnlicher Absicht aufsucht, wie der Neapolitaner, um ihn nämlich zu bestimmen, Venedig zu seinem Aufenthalte zu wählen. Gherardo erbietet sich zum Fremdenführer und will ihn zu Tasso begleiten. Der Venezianer ist im Begriff, den liebenswürdigen Aufdringling langweilig zu finden, als Tasso eintritt. Gherardo thut, als wollte er sich entfernen, nähert sich aber wieder, um zu horchen, ob der Venezianer Tomio heisst oder Cosmo. Tasso bemerkt dem Gherardo, dass sein Betragen unschicklich. Gherardo geräth in Harnisch: Tasso und der Cosmo Coriola (der Venezianer) werden ihm dafür Genugthuung geben, und trollt nun wirklich ab. Die Einladung des Tomio nach Venedig ist von rührender Herzlichkeit. Er schildert, wie heimisch Tasso und seine Poesien in Venedig. Venedig sey die eigentliche Heimath von Tasso's Ruhm. Sein „Gerusalemme" wissen dort Alle auswendig; Männer, Frauen, Greise, Kinder, Kaufleute, Krämer, bis herab zu den Gondolieren.[1]) Tasso bedauert, ablehnen zu müssen, weil er bereits dem Neapolitaner, seinem Landsmanne, zugesagt. Tomio ist ganz unglücklich darüber und lässt seinen Missmuth dem Cavaliere di Fiocco entgelten, der hinzugetreten, einen Vers aus Tasso citirt, den er stümperhaft und sprachwidrig findet.

Gherardo's Neugierde verbreitet eine ansteckende Wirkung um sich her. Auch Tomio ist bereits davon ergriffen; auch er brennt darauf, zu wissen, wer die Leonora sey, die sein angebe-

1) Venezia xè el paese de vostra maggior gloria
Se la Gerusalemme squasi tutti a memoria;
I omeni, le donne, i vecchi, i putti, i fioli,
Mercanti, botteghieri, e fina i barcarioli . . .

teter Tasso liebt. Als die Marchesa Leonora ihn dringend fragt, ob Tasso mit ihm nach Venedig zu gehen beabsichtige, glaubt Tomio in ihr diese Leonora zu erkennen. Gherardo, der schon aus irgend einem Winkel hervorgeschlichen kommt, aber nicht recht gehört hat, erfährt von Tomio, Tasso's Leonora sey die Dame, die sich eben entfernt (die Marchesa). Gherardo, im Begriffe zum Herzog zu eilen, um von diesem volle Gewissheit zu erlangen, trifft mit seiner Frau zusammen. Tomio, der ihren Namen hört, stutzt, ob diese nicht am Ende Tasso's Leonore. Die Neugierde als Leonora-Epidemie in der Hofluft von Ferrara ist ein hochkomischer Zug, eines Lustspielgenies wie Goldoni würdig. Als Tomio nun gar erfährt, dass die Cameriera auch Leonora heisst, dringt er um so nachdrücklicher in den Freund, Ferrara den Rücken zu kehren und mit ihm nach Venedig zu eilen, wo er in seinem Hause, ruhig und wie ein Gott gepflegt, sein Gerusalemme beendigen könne. Da meldet Tasso's Diener, Targa, einen Boten vom Herzog, der Tasso auffordern soll, zu erklären, welche Leonora gemeint sey, oder augenblicklich Ferrara zu verlassen. Tasso geräth ausser sich, verfällt ins Phantasiren, übergiebt dem Tomio seine Schriften und stürzt davon. Tomio: Er ist verrückt vor Liebe.[1])

Eine verstellte Wahnsinnsscene, die Tasso in Gegenwart der beiden Leonoren, der Donna und Marchesa Leonora, und des Gherardo spielt, der natürlich als Hans in allen Ecken wieder zur Stelle ist, gehört nicht zu Goldoni's glücklichen Erfindungen. Das Motiv zu dieser Verstellung: über die wahre Leonora zu täuschen, ist eben so unklar, wie die Scene überhaupt in einer Komödie, von Tasso zum Besten gegeben, unseres Erachtens gänzlich verfehlt. Das einzig Gute darin ist, dass Gherardo aus Furcht vor Tasso's Verrücktheit die Flucht ergreift. Auch das ironische Verhalten der beiden Leonoren gegeneinander, dass jede die Nebenbuhlerin als die Begünstigte höhnisch bezeichnet, scheint uns nicht von bester Wirkung. Nachdem Donna Leonora mit der spöttischen Bemerkung sich entfernt hat: die Marchesa Leonora bewirke, dass ihre Geliebten in De-

---

1) L' è matto per amor.



lirien verfallen,[1]) fragt Tasso die mit ihm allein gebliebene Marchesa wie verstört und ausser sich: Seyd Ihr die Marchesa? und geht davon, eine Strophe aus seinen Gedichten declamirend, in Liebeswahnsinn. Die Marchesa bleibt in einer Seelenstimmung zurück, die an Ophelia's Situation nach ihrer Unterredung mit dem sich wahnsinnig stellenden Hamlet erinnert, und giebt ihren Empfindungen einen entsprechenden Ausdruck: „Unglücklicher, welches tiefe Mitleid erregt mir sein Seelenschmerz!"[2]) womit sie freilich seinen Wahnsinn meint, aus Liebe zu ihr, den Act mit einer komischen Pointe schliessend.

Im Zwischenact ist Tasso's Einschliessung erfolgt. Tomio's an Cavaliere del Fiocco gerichtete Frage, ob die Einsperrung wirklich stattgefunden, eröffnet den fünften Act.

Cavaliere. Ich steck' den Mund nicht in die Feuerzange, und verstumme plötzelich.
Das was gethan der Herzog, halt ich für gerecht durchaus und nötzelich.
Tomio. Versteh' nicht — „nötzelich?"
Cavaliere. Ein Wort, ein alterthömliches,
Für „nützlich"; „nötzlich" ist ein Crusca-Wort, ein Kleienakademliches.[3])

Der Neapolitaner D. Fazio fragt an, wo Tasso steckt. Tomio kann, und der Kleiencavalier Fiocco will keine Auskunft geben. Fazio steht so lange verblüfft da über die Sdruccioli, womit der Cavaliere keine Auskunft geben zu wollen erklärt, bis der umherlaufende Vertreter aller Wände, welche Ohren haben, bis Gherardo ihm bestätigt, dass der Herzog Tasso'n wegen Verrücktheit habe einsperren lassen, und zwar aus Eifersucht wegen der Marchesa Leonora, des Herzogs Braut, worüber der Veneziener und Neapolitaner, beide von der verzehrendsten Leonore-Neugier erfüllt, den Gherardo um nähern Aufschluss instän-

1) La Marchesa Eleonora fa delirare gli amanti. A. IV. sc. 14. — 2) Misero! qual mi desta pietà del suo cordoglio! —
3) Cav. Non metto il becco in molle; vuole il dover che m' ammutole;
Quello che ha fatto il duca, reputo giusto ed utole.
Tom. Utole? non v' intendo.
Cav. Vocabolo è antichissimo;
Dir utole per utile e parlar toscanissimo.

digst bitten. Zu ihrem Missgeschick benachrichtigt Donna Leonora ihren Gatten, dass Tasso's Freund aus Rom eingetroffen. Gherardo hat alle Ohren auf Tasso's Freund gespitzt. Vergebens zupfen ihn die beiden Leonora-Versessenen am Aermel, auskunftsbegierig. Gherardo, so wie er hört, der Freund aus Rom sey beim Herzog, auf und davon auf den Flügeln seiner Ohren. Donna Eleonora bemerkt den beiden Nachgaffern mit offenem Munde, es schiene ihr, dass sie so neugierig, wie ihr im Eilflug begriffener Gatte.[1]) Die Leonora-Entdeckungsreisenden können ihren lebhaften Wunsch, den Gegenstand von Tasso's Liebe zu erfahren, nicht verhehlen. Donna Leonora zielt mit ironisch geheimnissvollem Lächeln auf die Marchesa, als die scheinbar Erkorene. Sie weiss aber was sie weiss, und sie sollen es eines Tages erfahren[2]) und verschwindet. Das Forscherpaar sieht sich an wie Schulze und Müller. Das kleine darauffolgende, von Tomio venezianisch, von Fazio neapolitanisch geführte Wechselgespräch über das lebendige Räthsel dieser sibyllinischen Leonore ist noch drolligkomischer, als das beste der kürzesten im reinsten Berlinisch von Schulze und Müller gewechselten Gespräche.

Tasso ist auf Fürbitte des römischen Freundes, Patrizio, wieder frei. Gherardo möchte nur den Grund der schnellen Freilassung wissen. Felix qui potuit rerum cognoscere causas. Die Neugierde ist die Mutter der Weisheit, die an Gherardo, als jüngstem Urenkel der Mutter, einen Narren gefressen. Seine Wissbegierde erreicht den äussersten Grad der Spannung, als Tasso's Diener Targa seinem Herrn heimlich meldet, dass ihn die Marchesa unter vier Augen zu sprechen wünsche. Gherardo's zwei Ohren rücken Targa's vier Augen immer näher, um ihm an den Augen abzuhorchen, was seine Ohren nicht hören können. Tasso wendet sich plötzlich um und ersucht Gherardo, sich zu entfernen. Dieser beschwört ihn: „Lasst mich zu Euerem Besten horchen."[3]) Für diese Bitte hat aber Tasso keine Ohren. Da bleibt dem Gherardo nichts übrig, als seiner Neugierde die Zügel schiessen zu lassen, die mit ihm durchgeht.

---

1) Siete, a quel ch' io vedo, curiosi al par di lui. — 2) Io so pur troppo il vero. Voi lo saprete un dì. — 3) Lasciatemi con voi restar per vostro bene.



Marchesa Eleonora, die nun darauf schwört, dass keine Andere, als sie, Tasso's Leonore, kommt Abschied von ihm nehmen, mit der Erklärung, es sey für Beide, für ihn und für sie besser, wenn er Ferrara verlässt: sonst müsste sie es verlassen. Tasso bekommt wieder einen verstellten Wahnsinnsanfall, redet irre, wird ohnmächtig, und wirft sich zu dem Zweck auf ein Sopha. Marchesa, in grösster Angst, ruft nach Hülfe. Die Scene, von der Wiederholung abgesehen, ist so Tasso-widrig wie möglich. Thalia bekommt Krämpfe über diese verworrene Wahsinnsverstellung, nicht Tasso's, sondern Goldoni's. Fast könnten Zuschauer und Leser mit dem Kammermädchen Leonora, der einzigen, die von dem Wahne, sie sey Tasso's Leonore, zurückgekommen, und desshalb dem Tasso bitter grollt — könnten mit der Kammerzofe Chorus machen, und im Verein mit ihr auf den scheinohnmächtigen Tasso losschmähen, während die Marchesa das von ihr überbrachte Billet des Herzogs bei Seite legt; und könnten auch mit Cameriera Leonora, als Tasso aus seinem Leonoretraum emporfährt, vor Schrecken gemeinschaftlich davonlaufen. Das Billet enthält des Herzogs Befehl, dass Tasso Ferrara augenblicklich verlasse. Tomio und Fazio, die inzwischen herbeigeeilt, freuen sich über Tasso's Wahnsinn und des Herzogs Befehl, wie die Kinder. Tasso schreit wie besessen, auf die Marchesa zeigend: „Diese ist's, die ich anbete, Freunde, in der ich zurück mein Leben lasse und all mein Gut. Sie, die über meine und über ihre Ehre wacht, sie räth mir, dass ich reise. Mein Herz erbebt darob, doch es gehorcht."[1]) Tomio ruft Bravo! Schwerlich mit Zustimmung seines Absenders an Tasso, des Venetianischen Publicums. Der Neapolitaner weint vor Rührung und Neugierde, wohin nun sein Torquato zu gehen beschlossen? Tomio stimmt ein in die Frage: Wohin? Torquato lässt beide Ehrenmänner, deren inbetreff der Leonorafrage befriedigte Neugierde sich mit vereinter Macht auf die Wohin-Frage geworfen, in der Schwebe mit einem entschiedenen Non so, „Ich weiss nicht."

1) Questa è colei, amici, questa è colei che adoro;
Lascio in lei la mia vita, in lei lascio un tesoro,
Ella che all' onor suo, che all' onor mio provvede,
Al partir mi consiglia. Freme il mio cor, ma cede. V, 12.

Die Schwebe steigert noch der Cavaliere del Fiocco, der Tasso'n Florenz als den Ort bezeichnet, den er zu seinem bleibenden Aufenthalt nehmen müsse, um gutes Italienisch schreiben zu lernen:

Dort, wo man siebt und beutelt, geh' er hin, die Zunge reinigen,
Wo doppelter Buchstaben-Doppelschlag die Ohren steinigen;
Wo man erst lernt, wie Mehl durch's Sieb, getrennt von Kleien, sickere,
Und wie des Arno Wasser man für süsse Sahne schlückere.[1])

Tomio ruft: Nach Venedig! Fazio: nach Neapel! Dahin, dahin, lass uns mein Geliebter ziehn. Tasso läuft Gefahr, zwischen den drei Wegweisern wie zwischen den drei Leonoren hin und herzuschwanken, wenn nicht der Freund aus Rom, Patrizio, mit seiner begeisternden Aufforderung an Tasso, nach Rom! nach Rom! den Ausschlag gäbe. Nach Rom, wo ihm der Dichterlorbeer winke. Nach Rom, wo zur Stunde, Gott sey's geklagt, die Gallier zum zweiten, dritten, wie vielten Male, wie einst die ehrwürdigen Väter Roms auf ihren curulischen Stühlen mordeten, jetzt Italiens Heldensöhne, seine edelsten Patrioten, chassepoten und mit der kleinen Kanone kanonisiren.

Tasso erwidert die wie mit römischen Adlerflügeln hochfliegende Einladung mit einer gleichschwungvollen Annahmeerklärung: Er sey bereit, die Liebe dem Ruhme zum Opfer zu bringen.[2]) Er sagt dem Hofe von Ferrara, den Freunden, der „schönen Leonore", Lebewohl. Der Marchesa presst das Lebewohl an die schöne Leonora Abschiedsthränen aus. Tomio kann keine Worte finden, nachdem er die rechte Leonora gefunden, und Fazio flennt die dicksten Augentropfen, dass man eine Schüssel Maccaroni damit fetten könnte.[3]) Nur Don Gherardo hüpft mit der vergnügt-neugierigen Frage in die letzte Scene herein:

---

1) Vada a purgar la lingua dove i suoi pur si cribrano;
Dove le doppie lettere col doppo son si vibrano;
Dove farina e crusca con il frullon si scevera;
Dove nel latte gungola chi d' Arno mio s' abbevera.

2) Ceda alla gloria Amore.

3) March. M'esce dagli occhi il pianto.
Tom. Parole non più trovo.
Faz. Mo, mo, me vien da chiagnere.

„Was giebt es Neues?"[1]) Cavaliere del Fiocco giebt Tasso seinen Segen auf die Krönungsreise:

> Zwei Bündel Heu gemäht auf Wiesen, auf toscanischen,
> Sind mehr werth, als ein Haufen Lorbeern im Romanischen.[2])

Gherardo hat inzwischen des Tomio Frage an Tasso: „So seyd Ihr denn entschlossen?" aufgestochen, und hüpft damit umher von Pontius zu Pilatus. Erst zur Marchesa hin: Ei, was hat er denn beschlossen?[3]) Diese verweist ihn an Den und Jenen. Flugs schnappt er das Wörtchen „Rom" auf, und steht schon bei Patrizio mit der Frage: „Was? nach Rom will er gehen?"[4]) Im Nu kehrt er die Frage bei Tomio vor: „Also Tasso geht nach Rom?" Tomio (für sich). „Welcher Plaggeist! (zu Gher.) Ja, Herr!" Um völlig sicher zu seyn, hopst der Staarmatz nun auch vor Tasso hin: „Ist's wahr, dass Ihr nach Rom geht?" Jetzt weiss er aber noch immer den Grund nicht, warum Tasso nach Rom geht? Zum Glück fällt ihm das schöne Wort der Prinzessin Leonore in Goethe's Tasso ein: „Willst du genau erfahren — So frage nur bei edlen Frauen an", und fragt auch gleich bei der Marchesa Leonora an: „Warum geht er denn eigentlich nach Rom?"[5]) Sie trumpft ihn ab mit einem barschen „nol so." „Ich weiss es nicht." So bleibt er stehen mit Papageno's Schloss vor dem Mund, und muss Tasso's letzten Abschied von der schönen Leonora schweigend anhören, bis zum allerletztem Martellanischen Reimpaar:

> Wer weiss, was mir vom Schicksal noch bevorsteht, dem unmenschlich herben?
> Doch mit der Ehr' im Busen werd' ich glücklich leben, glücklich sterben.[6])

Trotzalledem wird noch über Tasso's Grab und über die Komödie

---

1) Che cosa c' è di nuovo?

2) Del Romanesco alloro più vagliono due maripoli
Di foglie di gramigna raccolta in pian di Ripoli.

3) Ehi, che cosa ha risolto? — 4) Che? vuol a Roma — 5) Per che cosa va a Roma?

6) Chi sa quel che destina di me la sorte altrice?
Ma se l' onore ho in petto, vivro, morrò felice.

hinaus, deren Titelheld er ist, wird, auch mit dem ein für allemal heruntergelassenen Vorhang als Papagenoschloss vor dem Munde, die stumme Frage wenigstens an das Schicksal erlaubt seyn: Von welcher schönen Eleonore nimmt Tasso eigentlich Abschied? —

Dem Himmel sey Dank! Goldoni's

Moliere[1])

tritt wieder mit dem ganzen Personal in die Region der heitern Komödie ein und der gesunden Lustspielkomik. Goldoni's Komödie „Moliere" ist das Urbild aller sogenannten „Urbilder des Tartüffe." Goldoni nennt das Urbild des Tartufe seines Moliere nach Gigli's als italienische Frömmler-Maske stereotyp gewordenem „Pilone."[2]) Moliere hat die Vorstellung des „Scheinheiligen" (Impostore, Tartufe) zum zweitenmal angekündigt, nach der Rückkehr des zweiten Liebhabers seines Theaters, Valerio, mit der schriftlichen Erlaubniss vom König; da nach der ersten, dem Moliere nur mündlich vom König ertheilten Erlaubniss, dieser nach Flandern abgereist war, und die Aufführung durch den mächtigen Einfluss der Legion von Pilonen vereitelt worden, deren Repräsentant nur Moliere's Pilone ist. Dieser hat die Anmassung, die Gattungsfigur für sein Porträt zu halten, und die Komödie für eine persönliche Satire auf sich. Es gilt nun, Alles aufzubieten, um die auf den Abend angesetzte Vorstellung unmöglich zu machen. Er schleicht sich bei der Béjart, die eine Hauptrolle in dem neuen Stück spielt, und deren Tochter, Isabella, ein. Diese vertraut in ihrer kindlichen Einfalt und Unschuld dem Frömmler ihr Liebesverhältniss mit Moliere. Erst macht er ihr die Hölle heiss, um sie von Moliere abzubringen. Dann verspricht er ihr einen jungen hübschen Cavalier zum Manne, wenn sie das Theater verlasse. Isabella aber liebt, und über ein wahrhaft liebendes zumal unschuldiges Mädchenherz haben die Pilone und Tartufe mit allen Teufeln im Bunde keine Macht. Vor keinem Weihwedel, eingetaucht in heiliges Sprengwasser, hat die Teufelsgilde einen solchen Scheu wie vor einer einzigen kleinen Thräne, die an der

1) Il Moliere Commedia di cinque atti in versi. Opere etc. IV. p. 250 ff. — 2) S. oben S. 362.



Wimper eines wahrhaft liebenden, unschuldigen Mädchens zittert. Pilone hält sich daher an Mutter Béjart, die auf Moliere's Herz und Hand die hartnäckigsten Absichten hat, und bläst ihr die verläumderische Lüge ins Ohr: Moliere gehe damit um, ihre Tochter während der Vorstellung des neuen Stückes zu entführen und sich mit ihr heimlich zu vermählen. Desshalb möchte Moliere die Vorstellung nicht aufschieben. Voll Entrüstung ist die Béjart entschlossen, die Tochter nicht spielen zu lassen. Die eifersüchtige Mutter fährt auf das arme Kind so heftig ein, dass Isabella ihr weinend zu Füssen fällt. Moliere's Dienstmädchen, Foresta, von Pilone gleichfalls ihrem Herrn abwendig gemacht, nimmt sich des guten Kindes an: Was sie denn verbrochen? Béjart. Sie liebelt mit Moliere. Foresta. Das sey der Mädchen gewöhnliches Geschäft.[1]) Moliere kommt dazu. Béjart erklärt ihm, Isabella könne heute, wegen Kopfwehs, nicht spielen, schickt sie zu Bette und folgt ihr nach. Moliere's Frage: Was hier vorgegangen, beantwortet Foresta mit der Bitte um ihren Abschied. Moliere verflucht in einem Solo sein Handwerk, und wünscht, dass er lieber Tapezier bei seinem Vater geblieben wäre.[2]) Irgend ein gottloser Verführer muss Beide, Mutter und Tochter, gegen ihn aufgehetzt haben.[3])

Auf Valerio's Vorstellungen legt sich die Béjart zum Ziele, und will mit der Tochter im neuen Stücke spielen. Zugleich erfährt Moliere von Valerio, der es von der Foresta weiss, dass Pilone die Hetzereien angestiftet. Moliere's anschlägiger Kopf fasst sogleich einen lustigen Racheplan, zu dessen Ausführung er Pilone's Anzug braucht, den er durch die Foresta zu erlangen hofft.[4])

Valerio empfängt, da Moliere sich entfernt hat, den ange-

---

1) Questo delle fanciulle è il solito mestiere.

2) Ah maledetto il giorno, che appressi un tal mestiere!
Meglio era con mio padre facessi il tapezziere.

3) Qualch' impio seduttore le rese a me discordi.

4) Di risa e di fischiate Pilon sarà la meta.
Io voglio vendicarmi da comico poeta.

Preis geben dem Gelächter will ich ihn, dem Spott und Hohne,
Und rächen mich als komischer Poet an dem Pilone.

meldeten Conte di Lasca. Er charakterisirt ihn, bevor er eintritt, als einen, der nichts gelernt hat, nichts weiss, nichts versteht, und doch über Alles urtheilen und kritisiren will[1]: Eine unaussterbliche Gattungsfigur der Conte di Lasca, die je nach den Zeiten verschiedene Gestalten annimmt, und heutzutage als literarische Insectenlarve in Theaterfeuilletons ihr Wesen treibt. Conte Lasca wetzt den kritischen Theaterschnabel an Moliere, der nur erzwungene Charaktere und Caricaturen zu schildern verstehe. In seinen Werken vermisse man durchaus die Natur. Valerio bemerkt dagegen: Moliere arbeite perspectivisch. Fein ausgeführte Miniaturen passen für die Bühne nicht. Cont. Was Teufel ist das für ein hässliches und freches Sujet, welcher unanständige Komödientitel: „Der Hahnrey in der Einbildung!" Valer. Die blos eingebildeten müssten sich trösten. Doch der wirklichen giebt es viele; die es bloss scheinen, kann man zählen. Cont. „Die Schule der Frauen ist durchaus ohne Salz. . . . Giebt es eine grössere Abgeschmacktheit, als das Wort „Milchtorte" in einer Komödie? Valer. Wenn das der einzige Fehler — Cont. „Milchtorte!" Valer. Ein gewöhnliches Wort verdirbt darum nicht gleich eine ganze Komödie. Cont. Eine „Milchtorte." Welcher Dummkopf, welches Vieh! Valer. Haben Sie denn auch, mein Herr, diese Komödie ganz gehört? Cont. Dass ich der Narr wäre, einen Abend daran zu verlieren. Ich höre nur ein Stück davon an, gehe fort, komme wieder, mache Besuche in den Logen, die Runde im Zuschauerraum, plaudere mit Freunden, tändle ein wenig mit den Schönen. Verdient eine Komödie, dass ein Mensch drei Stunden lang schweige? Val. Und Sie beurtheilen ein Stück, wovon Sie kein Wort angehört haben? Cont. Leuten mit feiner Nase genügt eine einzige Scene. . . . In kurzer Zeit ist Moliere fertig, bankerott. Ein Finger von Scaramuz[2] ist mehr werth als der ganze Moliere. Valerio weist mit Un-

---

1) Non sa, non ha studiato, non gusta, e non intende,
E criticar presume, e giudicar pretende.

2) Tiberio Fiorillo, genannt Scaramuccia, seine Maske in der Commedia dell' arte. Ein Lieblingskomiker von Ludwig XIV., der grösste Mimiker in seiner Kunst, den uns die italienische Komödie in Paris zu gelegener Zeit vorführen wird.

willen den Vergleich zurück und fragt: Ist „die Männerschule“ nicht vortrefflich? Cont. Man weiss, dass er sie gestohlen. Die Männerschule ist nichts weiter als die „Adolphi“ des Terenz. Val. Die „Adelphi“, wollten Sie sagen. Cont. Adolphi, nicht Adelphi. Ich nenn's wie es mir gefällt. Ein unwissender Komödiant will mir's weisen! Val. Auch ich habe Terenz gelesen, und kann Rechenschaft von den Werken und Titeln geben. Cont. Geht nur, Ihr seyd ein Hanswurst. Val. Anständige Menschen misshandelt man nicht so, mein Herr. Ich spiele den Lächerlichen auf der Bühne, Sie auf öffentlichem Markt. Cont. Ich werde den Stock gebrauchen. Val. Ich will doch sehen, ob Ihr es waget. Cont. Vermessener! Val. Das seyd Ihr.“[1]) Zu

---

1) Conte.
Caratteri forzati sol caricar procura;
Nell' opre di Moliere non v' è, non v' è natura.
Valer. Egli ha il punto di vista. Riflettete conviene,
Che i piccoli ritratti in scena non stan bene.
Conte. Che diavol d' argomento villano, e temerario!
Che titolo immodesto! „Cornuto immaginario!“
Valer. Dovriano consolarsi i soli immaginari,
Ma i veri son molti, e i finti son rari.
Conte. La Scuola delle donne è affatto senza sale. . . .
Può dir maggior sciocchezza, che dir „Torta di latte?“
Valer. Non guasta una commedia un termine triviale.
Conte. Una Torta di latte! che sciocco! che animale!
Valer. Signore, avete udita questa commedia intera?
Conte Eh, che non son si pazzo a perdere una sera.
Ascolto qualche pezzo, poi vado, poi ritorno;
Fo visite alle logge, giro l' udienza intorno;
Discorso cogli amici, un poco fo l' amore.
Non merta una commedia, che un uom taccia tre ore.
Valer. E poi ne giudicate senza ascoltar parola?
Conte. A gente di buon naso basta una scena sola. . . .
Vedrete in tempo breve Moliere andar fallito.
Val più di tutto lui di Scaramuccia un dito.
Valer. Ah soffrir non posso l' indegno paragone. . . .
La scuola de' mariti poteva esser migliore?
Conte. Si sa, ch' ei l' ha rubata. Sono, se nol sapete,
Gli Adolfi di Terenzio.
Valer. Gli Adelfi dir volete.
Conte. Adolfi e non Adelfi. Vo' dir come mi pare.

Goldoni's Zeiten, wo die Conti Lasca den Schauspieler und Dichter als Roturiers und Canaille betrachteten, hatte diese Scene eine ganz andere Schlagkraft, als sie gegenwärtig ausüben könnte, wo man aus dem Holze der Lasca's u. a. auch Theaterintendanten zurechthobelt, die den in ihrem Gesprächsverkehre mit den Schauspielern scheineshalber unterdrückten Lasca in der amtlichen Behandlung derselben desto unverhüllter gewähren lassen.

Der Foresta ist es wirklich gelungen, dem bestellten Pilone durch Zärtlichthun Hut und Mantel abzuschmeicheln. Er schickt sich eben an, die Zärtlichkeiten zu erwiedern — da klopft es. Voll Schrecken lässt er sich von Foresta in eine dunkle Kammer schieben, ohne Hut und Mantel, den das Mädchen ihrem Herrn bringt. Bald erscheint auch Moliere täuschend ähnlich in Pilone's Maske und Anzug, dass Valerio laut lachend ausruft: „Bellissima figura!“ In diesem Kostüm tröstet Moliere die von der eifersüchtigen Mutter arg gequälte Isabella mit baldiger Heirath „binnen einem Monat“:

Isab. Noch einen Monat soll ich dulden diese Plagen?
Mein Herz hat nicht die Kraft es länger zu ertragen.[1])

Moliere, der die Bréjart kommen sieht, nimmt eine erbauliche Magisterhaltung an, spricht Isabellen mit moralischen Lehren ins Gewissen, und ermahnt sie zum Gehorsam gegen ihre Mutter, im salbungsvollsten Pilone-Ton. Er entfernt sich. Als Mutter würde sie vielleicht Moliere's Gebahren für Ernst nehmen können,

---

Un comico ignorante verammi ad insegnare?
Valer. Anch' io lessi Terenzio, e posso dar ragione
Dei titoli, e dell' opre.
Conte. Oh via, siete un buffone!
Valer. Signor, l' onesta gente così non si strapazza;
Fo il ridicolo in scena, ma voi lo fate in piazza.
Conte. Adoprerò il bastone.
Valer. Vedrò, se tanto osate.
Conte. Audace.
Valer. Voi lo siete.

1) Mol. Non più d' un mese appena.
Isab. Soffrire ancora un mese dovrò cotanta pena?
Possibile non credo lo sforza a quello core.

als Nebenbuhlerin der Tochter durchschaut sie seine Maske, und führt die Tochter scheltend und zankend davon.

Inzwischen hat Moliere den Tartufe in Pilone's Maske gespielt mit unbeschreiblichem Erfolge. Foresta erhält durch Moliere's Diener Pilone's Hut und Mantel zurück, den sie dem noch immer eingeschlossenen Urbild des Tartufe zuzustellen eilt, um ihn heimzuschicken; nicht aber ohne dem Freigelassenen mitzutheilen, dass Moliere den Impostore gespielt. Jammernd ruft er: „Tartufe gespielt? Ach und Weh, mein Herz erbebt vor Leid"[1]), und stürzt davon, man weiss nicht ob auf eigenen Beinen, ob auf denen, die dem zur Thür hinausgeschobenen Foresta macht. Noch beflügelter ist sein Rücklauf zu Foresta. Er hatte keine Ahnung, der Unglückliche, welchem Zwecke sein Hut und Mantel gedient hatten; keine Ahnung, dass Moliere den Tartufe in seiner Maske spielte. Und diese ist es, die das Volk auf der Strasse über Hals und Kopf dahinrennen sieht — und nun das Hohngeschrei; das Pfeifen und Lachen, dessen vereintes Sichhörenlassen aus Einem Munde sonst zu den Unmöglichkeiten gehörte, und nun in schönster Harmonie an sein dahinstürmendes Ohr schlug. Entsetzt macht er kehrt; schreckensbleich und athemlos steht er wieder vor Foresta, mit einer durch gewöhnliche Worte unaussprechlichen, und nur mittelst einer gefüllten Börse begreiflich zu machenden Sehnsucht nach der dunklen Kammer. Die 30 Lire in der Börse sind für Foresta's mitleidiges Herz die schönsten Lieder ohne Worte, und sie schiebt Pilone so schnell wieder zurück in die Kammer, als sie ihn vorhin hinausgeschoben hatte.

Moliere's Siegesjubel wird durch die kategorische Erklärung der Béjart verbittert, dass sie mit ihrer Tochter sein Theater augenblicklich verlässt, wenn er sie nicht, die Mutter nämlich, augenblicklich heirathet. Mit ihrem Abgang ist Moliere augenblicklich einverstanden, wenn sie ihm die Tochter zur Frau giebt. „Mit meinen Händen bringe ich sie eher um! Ich bin die Mutter, und werde nach meinem Gefallen über sie verfügen."[2])

1) Ito in scena è il Tartuffo? Oime, mi trema il cuore.

2) No, no, colle mie mani prima l' ucciderei,
Son madre, e a mio talento disporrò di colei.

Komisch gerade ist dieses Verhältniss einer Mutter zur Tochter nicht. Auch lässt sich nicht behaupten, dass ein öffentlich auf den Pranger gestellter Schuft und Heuchler, dessen komische Verhöhnung unsichtbar bleibt, eine angenehme Lustspielfigur abgebe. Der gespielte Tartufe kann allein lustspielfähig werden durch die komische Kraft, die der Dichter an ihm entwickelt. Sein Urbild aber bleibt abschmeckend, und im glücklichsten Falle eine Copie seiner selbst, die blosse Maske des Tartufe, die Moliere hinter den Coulissen spielt. Wir können daher schon Goldoni's Urbild aller Urbilder des Tartufe für kein glückliches Lustspielmotiv betrachten, unbeschadet des durchgängigen Lustspieltons, den die Komödie bewahrt; der komischen Schlaglichter, die auf einige Nebenfiguren fallen, und der komischen Situationsklemme, in welcher sich, nicht sowohl Pilone, als Moliere befindet, zwischen der Mutter, die er mit Heirathshoffnungen wiegte, da er noch ihr Töchterchen als herziges Kindlein auf den Knieen schaukelte, und zwischen dieser nun zu seiner Braut und Geliebten herangewachsenen Tochter. Nächst der Figur des Conte Lasca, scheint uns in dieser komischen Situationsklemme Moliere's das Verdienst der Komödie zu liegen, und der Springpunkt der komischen Erfindung. Der vierte Act schliesst mit der ergötzlichen Scene zwischen Moliere, Valerio, Conte Lasca und Leandro, einem halbschürigen Schöngeist von Cavalier, der den liebenswürdigen Vermittler spielt zwischen Kunst und Salonjunkerthum. Beide, besonders Conte Lasca, überfliessen in enthusiastischen Lobeserhebungen des neuen Stückes. „Welcher Styl!" ruft Conte Lasca. „Welcher Adel in den Gedanken! Welche Stärke der Leidenschaften! Welche Natürlichkeit im Ausdruck der Gefühle!"[1]) Leandro versichert, niemals solche lebensvoll gezeichnete Charaktere auf der Bühne gesehen zu haben. Conte im Ueberbietungseifer: „Grossartige Kraft, grossartige Moral! Nie sah ich ein Werk so reich an Salz."[2]) Das Salz spielt eine Hauptrolle in dem Urtheil dieses Foyer-Cavaliers, wie in dem

---

1) Che stile! Che nobili concetti!
Che forti passioni! Che naturali affetti!

2) — Gran forza, gran morale
Opra non vidi mai piena di tanto sale.

Kopf eines alten Härings. Moliere weiss keine Worte für die aufgeschmeichelte Verlegenheit zu finden, in die ihn das unerwartete Lob der beiden Theater-Elstern versetzt, an denen er im Stillen seine Studien macht. Nachdem der sprudelnd überkochende Lobesenthusiasmus sich ganz in Wasserdunst aufgelöst hat, und Moliere und sein Freund Valerio einen Blick in die nun leeren Töpfe der beiden Hohlköpfe wirft: Was gewahren sie auf dem Boden? Ein caput mortuum als Niederschlag, woraus sie erkennen: dass Conte Lasca während der Vorstellung des Tartufe in der Loge geschlafen, dieweil Leandro draussen umherspazierte. Von solchen Anstrengungen noch angegriffen, laden sich die beiden Cavaliere bei Moliere zum Abendessen ein. Als sie sich entfernt, fragt Valerio Moliere: Wie er nur diese Art Leute ertragen könne? Moliere bedeutet ihn, er sey noch jung, und möge die Lehre merken: Mit den Schlimmgeartetern müsse man noch säuberlicher umgehen, als mit den Tüchtigen und Guten, damit nicht ihre bösen Zungen schaden. Der Täuschung wegen sich verstellen, ist schmachvoller Trug; doch mit anständiger Klugheit seine Gedanken verheimlichen, verdiene Preis und Lob. Moliere lässt Valerio allein, der ihm bewundernd nachrühmt: Moliere ist ein Weiser, ein Mann, dessengleichen Frankreich nicht besitzt, noch je besass:

Der nie erwürb als Dichter so viel Ruhm und Ehre,
Wenn er im Haus' ein tücht'ger Philosoph nicht wäre.[1])

Das Verhalten, das Moliere seinem jungen Berufsgenossen im Umgang mit den Kindern der Narrheit empfiehlt, ist gewiss beher-

1) Valerio.
Signor, codesta gente come soffrir potete?
Mol. Giovane siete ancora; udite ed apprendete:
I tristi più che i buoni, noi secondar conviene,
Acciò no dican male, se dir non sanno bene:
Il finger per inganno è vergognosa frode,
Ma il simular onesto è pregio e merta lode. (parte.)
Valer. Moliere è un uomo saggio, Moliere è un uomo tale,
Di cui la Francia nostra non ha, ne ebbe eguale;
Ed esser non potrebbe in scena autor valente,
S' egli non fosse in casa filosofo eccellente.

zigenswerth. Wenn der tragische Dichter gegen die bitterbösen, durch Blutsäuferwahnsinn geisteszerrütteten Narren, die sogenannten tragischen Helden, unerbittlich seyn muss, und ohne Gnade und Barmherzigkeit; so gebietet dem komischen Dichter die Lebensklugheit und noch mehr die Klugheit seiner Kunst, sich mit den lächerlichen Narren gut zu stellen. Ein solches Benehmen hat die gute Wirkung, dass es die Lächerlichkeiten und Thorheiten zum Vorschein bringt, wie ein milder Sonnenblick im Frühling die Veilchen, Primeln und Levkoien hervorlockt.

Der fünfte Act kennt seine Schuldigkeit, und bringt Alles althergebrachtermaassen unter Einen Hut. Die beiden Theaterfreunde, Leandro und Conte Lasca, haben sich mittlerweile unter den Tisch getrunken, und liegen da in brüderlicher Umschlingung wie die Söhne Eduards. Ihr letztes Wort, das auf ihren von Freundschaft und Wein berauschten Lippen erstarb, war: Moliere.[1]) Dasselbe Wort erstirbt auf den liebetrunkenen Lippen der armen Isabella, die knieend vor Moliere um Erlösung von den Peinigungen der Mutter fleht, um Erlösung durch den Trauring. Für seine Vorstellungen, dass sie keine Uebereilung begehen möchte, für seine Vertröstungen auf morgen, wo er sie vor aller Welt zu seiner Frau erklären werde, hat sie nur Thränen, kein Gehör. Man denke sich seine Lage: Seine Liebe zur Tochter; seine Angst vor der Heirathswuth der Mutter; der fünfte Act, der wie ein Executor hinter ihm steht — kann er, darf er sich da noch einen Augenblick besinnen? Er reicht Isabella die Hand. Sie schwingt sich an ihr empor, wie eine aus dem Fegfeuer gerettete Seele.[2]) Als er ihr gar den heiss ersehnten Ring überreicht, fühlt sie ein unnennbares Entzücken, wie der Schöpfer, wenn er, um mit dem Dichter zu sprechen, den Weltenring um den Finger tanzen lässt. Nur möchte sie — seine einzige Bitte — um nicht den Spott der zechenden Wüstlinge drüben, zu erregen, die Nacht in jenem Nebenzimmer zubringen. Er will ihr die Foresta zur Gesellschafterin schicken. Moliere öffnet ihr die Kammerthür — welcher unversehene Bräutigam tritt aus der Kammer? Pilone! Zerknirscht vor Reue und

---

1) E con Moliere in bocca si sono addormentati — meldet Valerio am Schlusse. — 2) Or son contenta appieno.

Beschämung stürzt er Moliere zu Füssen, Besserung gelobend. Ein Pilone und Besserung! Wer glaubt daran? Wer steht dafür, dass nicht die angelobte Besserung auch nur eine Tartufe-Maske ist? Und je zerknirschter die Besserungsmiene, desto mehr Tartufe-Maske. Selbst der fünfte Act, der doch so oft fünfe gerade seyn lässt, schüttelt ungläubig den Kopf. Der Einzige — und das ist das Allerunglaublichste — der Einzige, der die Besserung ernst nimmt, der daran bona fide glaubt, ist Moliere. Er, der seinen Tartufe, als unverbesserlichen Heuchler und gefährlichsten Feind des Familienfriedens und der Familiensitte, den Gerichten übergiebt, bietet hier dem zerknirschten Pilone die verzeihende Hand, ja die um Verzeihung bittende Hand. Moliere bittet den Pilone um Verzeihung, dass er seiner Maske sich bedient, und segnet seine Bühne, und den glückbringenden Betrug, ob des Heils der Besserung, die Beide, Bühne und Betrug, an einem Verlorenen bewirkt:

Der Wahrheit gebt die Ehre! denn der Himmel pflegt mit solchen Mitteln
Der armen Menschen Herz, behufs der Besserungsklärung, umzuschütteln.[1])

„Wenn“ — so hören wir Meister Poquelin, der von Jenseits, wo er eben, als Hofkomiker unseres Herrgotts, dem alten Herrn den Tartufe vorgespielt, herübergeeilt kam — hören ihn, dem italienischen Kollegen mit gedämpfter, aber fester und ernster Stimme ins Ohr sagen — „Wenn Euer gutmüthig Venezianisches Pantalonherz, Herr Bruder, mit Euerem komischen Talente durchgeht, so ist das Eure Sache; wenn Ihr es aber mit mir durchgehen lasst, so muss ich persönlich gegen eine solche, auf meine Kosten und an meinem Tartufe ausgelassene Besserungswuth, dem leidigen letzten Act zuliebe, aufs allerentschiedenste und feierlichste protestiren. Erfährt der Alte davon, lässt er mir den Tartufe, den er sich eben hat vorspielen lassen, von seinem Repertoir streichen, und wäscht mir noch obenein den Kopf, dass ich einen Menschen, dessen angebliches Original Ihr, als einen reumüthigen Sünder, an mein Herz drückt und als verirrtes Lamm auf meinen Arm heimtragen lasst in den Schaafstall der Gerechten —

1) Diasi la gloria al vero. Il ciel con mezzi tali
Sovente il cuor rischiara dei miseri mortali.

wie ich einen solchen vom Grund des Herzens kreuz- und kernbraven Heuchler — ein Schaaf im Wolfspelz — durch meinen Sergeanten, Mr. Loyal, der bürgerlichen Gerechtigkeit konnte überliefern lassen, als einen gemeinschädlichen, familiengefährlichen Verbrecher und Schuft, als Wolf im Schaafpelz. Was denkt Ihr Euch, Gevatter? Von Euch grade hätte ich mich eines Besseren versehen, und nimmermehr gedacht, dass Ihr, aus übelangebrachter, und einem Vollstrecker der Komödienjustiz schlechtanstehender Weichherzigkeit, Euch verleiten lassen könntet, mir so arg ins Handwerk zu pfuschen. Doch will ich, aus Rücksicht auf den glücklichen Bräutigam, zu dem Ihr mich macht, und auf die in solcher Lage gebotene Glückseligkeitsstimmung, und um nicht als der einzige Störenfried an meinem Hochzeitstage zu erscheinen, für diesmal durch die Finger sehen. Thut mir nur den Gefallen, und bringt es zwischen mir und der Béjart zu einem leidlichen Austrag. Dort kommt sie schon. Ich muss nur machen, dass sie mich nicht sieht, und mich fortstehlen. Gott befohlen und Nichts für ungut, Herr College!"

Mit ihr aber, mit der Béjart, hat Goldoni's Moliere noch eine stürmische Scene zu bestehen. Verwünschungen, Flüche gegen Moliere verstehen sich von selbst. Der Fluch aber, den sie der Tochter zuschleudert, als sie von ihrer Verlobung mit ihm erfährt, geht schon über das erlaubte Maass der Lustspielflüche. Um den, vom erhofften Gatten zum unverhofften Schwiegersohn improvisirten Tartufe-Spieler — in ihren Augen den Tartufe aller Tartufe — ganz zu zerschmettern, droht sie ihm, sich mit dem Scaramuz verbinden, und ihm Concurrenz machen zu wollen auf Leben und Tod. Da bringt Valerio die Nachricht, dass der Scaramuz die Waffen freiwillig streckt, den Sieg dem Moliere zuerkennt, und morgen Paris mit seiner Truppe verlassen will. Moliere, auf dem Gipfel seines Freudentages, wünscht, zur Krönung seines vollen Seelenglückes, nur die eine trübe Wolke noch zerstreut, oder lieber noch, dass sie sich auflösen möchte in einen fruchtbaren Muttersegen-Thränenthau. Er meint den Groll der Mutter. Isabella soll sie zum Vergessen und Vergeben umstimmen. Isabella thut dies, unterstützt von den beredten Gründen des fünften Actes und den fussfälligen Bitten des Theatervorhangs, mit so rührenden Versicherungen ihrer Liebe und Ehr-

erbietung, dass die Mutter den vereinten Bestürmungen nicht widerstehen kann, und die Tochter, den Fluch zum heiligen Muttersegen umweihend, in ihre Arme schliesst. Nun preist Moliere sein Glück aus vollem Herzen:

> Nur Eins fehlt noch Moliere zu seiner Palmenkrone:
> Dass ihn durch Händeschlag des Hauses Beifall lohne.[1])

Wir würden der unter Dach gebrachten Goldonischen Komödie den Kranz aufzusetzen vergessen, wenn wir Goldoni's berühmtestes Lustspiel:

Il Burbero benefico, Der wohlthätige Murrkopf,

unbesprochen liessen. Den überflügelnden, alle übrigen Goldonischen Lustspiele verdunkelnden Ruhm verdankt diese Komödie ihrem, berichtetermassen, in Paris davongetragenen glänzenden Erfolge. Paris war von jeher die Welt-Claque, nicht blos der Bretterwelt, sondern auch der Welt, welche diese bedeutet. Von jener Claque hing Beifall und Sturz eines Stückes und Dichters, hing Unsterblichkeit und Grabesvergessenheit ab in den Augen aller civilisirten Völker; das Stück mochte nun ein Theaterstück oder ein Bubenstück, ein Meisterstück oder ein „Staatsstreich" genanntes Räuberstück seyn; mochte fürs „hölzerne O", wie Shakspeare sein Globus-Theater nannte, oder für das irdene, aus Töpferthon geformte O, das grosse Globus-Welttheater geschrieben seyn: die „erdwässerige Kugel", wie Voltaire unsern Erdball nennt (terre aquée); die mit allen Wassern gewaschene Erdkugel; die Schaubühne, die, wie das Theater der Alten mit rothem Safran, rothen Blumen und Riechessenzen, ähnlich bei jeder Vorstellung mit Menschenblut geweiht, lustrirt und illustrirt wird. Daraus also, dass Goldoni's ursprünglich französisch geschriebene, und nachher von ihm selbst ins Italienische übersetzte[2]) Komödie: „Le

---

1) Sol manca di Moliere per coronar la palma,
Chi gli uditor contenti battino palma a palma.

2) Opere etc. I. p. 479 ff. „Il Burbero benefico" ossia „Il Bisbetico di buon cuore" (Der gutmüthige Polterer).

Bourru bienfaisant", einen glänzenderen Triumph gefeiert hat, als irgend eine andere seiner Komödien, folgt noch keineswegs, dass sie unter diesen die beste sey. Sie dürfte sogar einer oder der anderen von uns zur Erörterung gebrachten Goldonischen Komödien in so mancher Beziehung an komischem Gehalt und Werth, an kunstfeiner Charakteristik, an Entwickelungsinteresse und fesselnden Situationen nachstehen, wie der Leser aus der Inhaltsdarlegung wohl selbst ersehen wird.

Dalancour, Neffe des Geronte, des bärbeissigen Gutherz, hat aus Liebe zu seiner Frau, der er keinen Wunsch abschlagen konnte, nicht nur sein Vermögen zerrüttet, sondern auch noch die Mitgift seiner Schwester, Angelica, daran gesetzt, um seiner Frau, die keine Ahnung von dem allen hat, wie man zu sagen pflegt, in Gold einzufassen. Dalancour's Lage ist noch für alle Welt ein Geheimniss, nur für Martuccia, die Haushälterin des alten Geronte, nicht. Welche häusliche Angelegenheit bliebe einer Haushälterin verborgen? Neffe und Onkel bewohnen, der stabilen Bühne zulieb, getrennte Flügel desselben Hauses, deren gegenüber angebrachte Thüren auf die Bühne sich öffnen. Die beiden Wirthschaften, die gute des Onkels, und die schlechte des Neffen, liegen demnach im Bereiche von Martuccia's haushälterischem Späherauge. Unter diesem Auge hatte sich auch ein bisjetzt geheimgehaltenes Liebesverhältniss zwischen Valerio, einem edeldenkenden jungen Kaufmannssohne, und Angelica, der aus Schuld ihres Bruders nun mitgiftlosen Nichte des Geronte, angeknüpft. Martuccia fühlt sich in ihrem Gewissen gedrungen, dem von ihr begünstigten Liebespaare, Dalancour's Ruin, und sein Vorhaben, die Schwester ins Kloster zu stecken, als tiefes Familiengeheimniss anzuvertrauen. Mit dieser Enthüllung beginnt das Stück. Ein Geräusch verscheucht das Liebespaar. Geronte tritt ein und kündigt den hitzigen Polterer sogleich an, indem er der Martuccia heftig und unwirsch das Wort am Munde abbricht, und seinen herbeigerufenen Diener, Piccardo, der einen Auftrag von Dalancour bestellen will, anranzt, weil er nicht gleich zu seinem Freunde Dorval hinübereilt, den er zu einer Partie Schach einladen soll. Piccardo's stammelnde Versuche, die Bestellung des Neffen anzubringen, poltert der Alte mit dazwischenfahrendem „Zu Dorval!" dem Diener in den Schlund zurück. „Was das für

ein Mensch ist!"[1]) ruft Piccard für sich, davoneilend. Geronte tritt an den Tisch, wo noch der Rest Figuren von der letzten Partie, die er gegen Dorval verloren, auf dem Schachbrett stehen. Geronte sinnt darüber ärgerlich, und würde unter die Holzfiguren poltern, wenn nicht Martuccia noch dastände, die mit Hängen und Würgen, Angelica's Wunsch, ihren Onkel zu sprechen, stossweise hervorstolpert. Erst schnaubt sie der Alte an: „Keine Zeit!" Auf Martuccia's Ausruf aber: „Armes Mädchen!" schlägt das gute Herz den Murrkopf in den Nacken, und er fragt theilnehmend: „Ist ihr was zugestossen? Mart. „Man will sie ins Kloster sperren." Nun poltert das Herz allein und der Murrkopf ist aufs Maul geschlagen: „Was? über meine Nichte disponiren, ohne meine Zustimmung? Sie soll gleich kommen." Martuccia. „Sie fürchtet sich ... vor dem Ton Ihrer Stimme." Ger. „Ei was! Sie soll nur kommen, und meinem Herzen, nicht meiner Stimme, vertrauen."[2])

Angelica naht schüchtern. Geronte muntert sie auf, aber mit einem Anflug von Hitze, näher zu treten. Ang. Ob ihm Martuccia nichts gesagt? Geronte schimpft heftig auf den Neffen. Ang. erschrocken, will sich entfernen. Ger. schreit sie an: „Bleiben!" Der Zorn gegen den Neffen gehe sie nichts an. Ang. mit Thränen in der Stimme: Theurer Onkel, ich kann nicht sprechen, bevor ich Euch nicht ruhig sehe.[3]) Ger. „Welche Qual! Nun, ich bin ruhig, sprich nur!" Ang. beruft sich immer auf Martuccia. Ger. Ob sie Neigung fürs Kloster hat? Ang. verneint. Ger. Was sie denn wählen würde? Ob sie heirathen möchte. Ang. stockt und stammelt. Ger. Ja oder nein? Ang. zusammenfahrend: „Ja denn." Ger. Desto schlimmer für sie. „Ja?" nun so werde ich dich verheirathen. Ang. für sich: Er ist doch liebenswerth mit all seiner Zornigkeit. Ger. Ob sie Neigung für Jemand fühle? Ang. zögert mit der Antwort. Ger. wiederholt die Frage, nicht ohne Koller. Ang. ängstlich: Nein. Ger. Desto besser, so wird er ihr einen Mann suchen. Nun will Ang. sprechen. Ger. mit einem Blick aufs Schachbrett:

---

1) Che uomo! — 2) Ger. Ch' ella venga, e che s' affidi al mio cuore, non alla mia voce. — 3) Mio caro Zio, io non saprò mai parlarvi, se prima non vi veggo tranquillo.

Dorval kommt noch immer nicht! Verabschiedet Angelica. Sie geht betrübt von dannen. Geronte überblickt die gestrige Partie, macht Züge, und setzt den abwesenden Dorval matt. Ruft nach Piccardo. Dalancour tritt ein verstört. Geronte, mit dem Spiel beschäftigt, ruft wiederholt den Piccardo, ohne Dalancour zu bemerken, und fragt diesen, ob er Dorval gefunden. Jetzt tritt Dorval ein, begrüsst Geronte. Dieser erblickt Dalancour, erhebt sich, wirft den Stuhl um, und eilt durch die mittlere Thür ab, ohne ein Wort zu sprechen.

Dalancour ersucht Dorval, statt seiner mit dem Onkel zu reden. Dorval berührt mit leichtem Lächeln und freundschaftlichen Vorstellungen Dalancour's lockere Wirthschaft; den Aufwand seiner Gattin. Dalancour nimmt seine Frau in Schutz. Man verkenne sie. Sie wisse von seiner schlimmen Lage nichts; er täusche sie darüber. Dorval spricht von Angelica; zielt auf das Missliche ihrer Stellung im Hause seiner Frau, unter so vielen jungen Leuten. Dalancour giebt dies als Grund an, warum er Angelica in ein Kloster bringen wolle. Dorval möchte auch darüber mit seinem Onkel sprechen. Dorval ist dazu erbötig, und will in Geronte's Kabinet den Onkel erwarten.

Madame Dalancour kommt vom Garten, wo sie den Geronte von Ferne erblickte, und sein bärbeissiges Wesen bemerkte. Sie gewahrt ihres Mannes Unruhe, und fragt nach dem Grunde. Dalancour giebt vor, seine Schwester verursache ihm Unruhe. Mad. Dal. rathet ihm, die Schwester nicht ins Kloster zu schicken, sie lieber zu verheirathen. Dal. wendet allerlei ein. Mad. Dal. glaubt Angelica's Neigung für Valerio bemerkt zu haben. Die Partie schiene ihr annehmbar. Dalancour, immer unruhiger, windet sich hin und her. Sie dringt immer lebhafter darauf. Sie will mit dem Onkel sprechen. Dalancour rathet davon ab. Mad. Dal. mit einem prüfenden Blick: Wär' es etwa die Mitgift? ... Dal. Ich weiss von nichts[1]) — und lässt sie allein. Mad. Dal. begreift nicht. ... Sollte ihr Mann? ... „Nein, nein, er ist zu besonnen, um sich etwas vorwerfen zu dürfen."

Angelica, die Martuccia sucht, bemerkt die Schwägerin mit Scheu. Mad. Dal. sucht ihr den Irrthum, als sey von ihr das

1) Non so nulla.



Kloster in Anregung gebracht, zu benehmen. Ang. beiseit: „Welche Falschheit!“[1]) Weint. Mad. Dal. fragt nach der Ursache ihrer Betrübniss. Ang. „Ach Gott, die schlimmen Umstände meines Bruders.“ Mad. Dal. betroffen, ersucht sie um eine nähere Erklärung. Geronte aus dem Garten zurückkommend, fragt Angelica, ohne von Mad. Dalancour Notiz zu nehmen, was sie hier suche? Er wünsche keine Frauenzimmer hier, keinen von ihrer Familie. Sie möchte sich entfernen. Sie schleicht betrübt davon. Der Brummbart schmält noch dem armen Kinde nach, aber mit Seitenblicken auf Mad. Dalancour, die er eigentlich meint, und geht in sein Kabinet. Mad. Dalancour wundert sich über den seltsamen Charakter. Was sie mehr beunruhige, seien Angelica's Andeutungen über die Vermögensumstände ihres Mannes.

Während der Schachpartie, die den zweiten Act eröffnet, versucht Dorval von Dalancour zu sprechen. Geronte will nichts von dem Sklaven seiner Frau hören noch wissen. Unterm Spiele kommt Dorval immer wieder darauf zurück. Geronte erklärt, keinen Quatrin an den Neffen wenden zu wollen. Spielen weiter. Geronte: „Schach dem König. Dorval während dem Ziehen: Und das arme Mädchen! Ger. Wer? Dorv. Angelica. Ger. das Spiel aussetzend: Ah, von ihr! . . . das ist etwas anderes. Von ihr könnt Ihr immerhin sprechen. Dorv. Wie viel muss sie nicht leiden unterdessen. Ger. Ich dachte daran, und sann auf Mittel, dem abzuhelfen. Ich will sie verheirathen. Dorv. Ei vortrefflich. Sie verdient es auch. Ger. Ist es nicht ein Mädchen von vieler Anmuth? Dorv. Gewiss. Ger. Glücklich der Mann, der sie bekommt. (Denkt einen Augenblick nach:) Dorval! Dorv. Mein Freund. Ger. Hört. Dorv. Was ist's? Ger. Ihr seyd mein Freund. Dorv. Zweifelt Ihr daran? Ger. Wenn Ihr sie wollt, ich gebe sie Euch. Dorv. Wen? Ger. Nun, meine Nichte. Dorv. Wie das? Ger. Wie das, wie das — seyd Ihr taub? Versteht Ihr mich nicht. (lebhaft.) Ich spreche, dünkt mich, klar und deutlich. Wenn Ihr sie wollt, geb' ich sie Euch. Dorv. Ach so! Ger. Und nehmt Ihr sie, bekommt sie, ausser ihrer Mitgift, 100000 Lire von mir. Nun? Was meint Ihr dazu? Dorv. Theurer Freund, Ihr erzeigt mir eine grosse Ehre. Ger.

1) Che doppiezza!

Ich kenne Euch, und bin überzeugt, dass ich dadurch das Glück meiner Nichte sicher stelle. Dorv. Aber.... Ger. Was? Dorv. Ihr Bruder? Ger. Ihr Bruder! Ihr Bruder hat dabei nichts zu schaffen. Meine Sache ist es, sie zu versorgen. ... Das Gesetz, das Testament meines Bruders. ... Mir liegt es ob, es zur Ausführung zu bringen. Wohlan, macht es kurz, entschliesst Euch auf der Stelle. Dorv. Das sind nicht Dinge, die man so im Handumdrehen abmacht." Ger. Findet nicht die allergeringste Schwierigkeit. Dorv. „Aber — Ger. Aber! — lasst mich hören Euer aber. Dorv. Scheint Euch das Missverhältniss von 16 und 45 Jahren eine Kleinigkeit? Ger. Das sey kein Hinderniss. Dorv. Sie könnte eine andere Neigung im Herzen tragen. Ger. Davon ist keine Rede. Dorv. Seyd Ihr dessen so gewiss? Ger. Vollkommen. Rasch abgeschlossen! Ich gehe zu meinem Notar, lasse den Contract aufsetzen. — Dorv. Sachte, mein Freund, sachte." Dem Rappelkopf fängt an der Kamm zu steigen. Dorv. „Werdet nur nicht gleich zornig. Wollt Ihr, dass ich zustimme? Ger. Ja. Dorv. Nun denn, ich bins zufrieden. Ger. (freudig.) Wirklich? Dorv. Doch unter der Bedingung! ... Ger. Dass —? Dorv. Dass Angelica einwilligt. Ger. Kennt Ihr keine andere Schwierigkeit? Dorv. Keine andere. ... Ger. So umarmt mich, mein theurer Neffe! Dorv. Umarmen wir uns denn, mein theurer Onkel!"[1])

1) Ger. Scacco al re. Dorv. E questa povera ragazza! Ger. Chi? Dorv. Angelica. Ger. Ah, per lei! ... Questa è un' altra cosa. Parlatemi di lei. Dorv. Ella dee ben soffrir frattanto. Ger. Ci ho pensato, ci ho provveduto. La mariterò. Dorv. Bravissimo. Lo merita bene. Ger. Non è una giovanetta di molta buona grazia? Dorv. Sì. Ger. Fortunato quello che l' avrà (riflette un momento, indi chiama) Dorval! Dorv. Amico. Ger. Udite. Dorv. Che c' è? Ger. Voi siete mio amico. Dorv. Ne dubitate? Ger. Se la volete io ve l' accordo. Dorv. Chi? Ger. Sì, mia nipote. Dorv. Come? Ger. Come, come! Siete sordo? Non m' intendete? (vivamente). Io parlo chiaro. Se la volete, ve l' accordo. Dorv. Ah, ah! Ger. E se la sposate, oltre la sua dote, le donerò cento mila lire del mio. Eh? Che ne dite? Dorv. Mio caro amico, voi mi onorate. Ger. So chi siete. Sono sicuro di formare in questa giusa la felicità di mia nipote. Dorv. Ma. ... Ger. Che? Dorv. Suo fratello! Ger. Suo fratello! Suo fratello non c' entra. A me tocca il disporre di lei. ... La legge . . il testamento di mio fratello ... io ne sono il pa-

Geronte lässt von Piccardo Hut und Stock holen, um zum Notar zu gehen. Dorval möchte unterdessen in Geronte's Zimmer verweilen, bis er wiederkomme, und daselbst den Brief schreiben, den er zu Hause schreiben wollte. Und wiederholtes Händedrücken zwischen „Nipote" und „Zio." Dalancour, vor seiner Thür, um in seine Wohnung einzutreten, hatte, vom Onkel unbemerkt, diese gegenseitigen Begrüssungen mitangehört, und den Gang zum Notar, und den „Nipote" (Neffe), der besten Hoffnungen voll, auf sich und seine Angelegenheiten bezogen. Dorval berichtigt den Irrthum, und theilt ihm die Sachlage mit. Trotzdem ist Dalancour über die Verschwägerung höchlich erfreut, durch die ihn, wie er meint, die Sorge wegen der Mitgift der Schwester wie ein Stein vom Herzen fällt. „Inbetreff der Mitgift, sind Euch nunmehr meine Verhältnisse bekannt."[1]) Dorv. Darüber wollen sie noch sprechen. Dalanc. „Das ist ein Ehebündniss, dem ich mein Glück verdanken werde." Er theilt seiner hinzugetretenen Frau die erfreuliche Neuigkeit mit, und will Angelica sogleich rufen lassen. Dorval verbittet es; man müsse sie erst darauf vorbereiten. Er geht in Geronte's Zimmer, um seinen Geschäftsbrief zu schreiben.

Eine Vorwurfsscene zwischen Dalancour und seiner Frau ist etwas schwächlich, und weil folgelos, überflüssig. Das einzige Resultat ist Dalancour's Aerger über Angelica, die zu seiner Frau

---

drone. Orsù, sbrigatevi, decidete sul fatto. Dorv. Ciò che mi proponete, non è cosa da risolversi su due piedi. Voi siete troppo impetuoso. Ger. Io non ci veggo alcuna difficoltà. ... Dorv. Ma ... Ger. Ma, ma! ... udiamo il vostro ma. Dorv. Vi par poco la sproporzione da sedici a quarantacinque anni? Ger. Niente affatto. Voi siete ancora giovane. ... Dorv. Ella potrebbe avere qualche altra inclinazione. Ger. Non ne ha alcuna. Dorv. Ne siete ben sicuro? Ger. Sicurissimo. Presto concludiamo. Io vado a casa del mio notario, gli fo stendere il contratto. Ella è vostra. Dorv. Adagio, amico, adagio. ... Ger. La vostra modestia, in questo momento, mi farebbe dar al diavolo. (con ardore). Dorv. Non vi adirate. Volete, ch' io l' accetti? Ger. Sì. Dorv. Ebbene, io l' accetto. ... Ger. (con gioia) Davvero? Dorv. Ma a condizione. Ger. Di chè? Dorv. Che Angelica v' acconsenta. Ger. Non avete altra difficoltà? Dorv. Questa sola. Ger. Voi mi consolate. ... Abbracciatemi, mio caro nipote. Dorv. Abbracciamoci pure, mio caro Zio.

1) Per la dote vi è noto attualmente il mio stato.

von seinen zerrütteten Vermögensumständen gesprochen. Ein Brief von seinem Procurator versetzt ihn in die äusserste Bestürzung. Nachdem er ihn gelesen, sagt er sich im Stillen: „Ich bin verloren.“ Mad. Dalancour bittet ihn, ihr seinen Kummer mitzutheilen. Er giebt ihr den Brief zu lesen und geht ab. Mad. Dalancour erfährt aus dem Briefe, dass Alles verloren, und ihr Mann in Gefahr ist, wegen Schulden verhaftet zu werden. „Was las ich? Was vernahm ich? Mein Mann ... verschuldet ... in Gefahr, die Freiheit zu verlieren? ... Wie ist das aber möglich? Er spielt nicht. Er unterhält keine schlechten Bekanntschaften. Er macht keinen verschwenderischen Aufwand ... Sollte ich vielleicht? ... O Gott, welcher unselige Strahl wirft ein Licht über meinen Zweifel! Angelica's Vorwürfe, der Hass des Herrn Geronte, die Verachtung gegen mich, die von Tag zu Tag zunimmt. ... Die Binde fällt mir von den Augen. Ich sehe die Schuld meines Mannes, sehe meine Schuld. Seine zu grosse Liebe für mich hat ihn verleitet, meine Unerfahrenheit mich verblendet.“ ... Sein Onkel allein könnte helfen. Doch vermöchte Dalancour jetzt in diesem Augenblicke, in seiner Aufregung dem Onkel sein Herz zu öffnen? ... „Ach, bin ich die Ursache ... wenngleich die unschuldige. ... Warum sollte ich nicht selbst? ... Ja. ... Und müsste ich mich zu seinen Füssen werfen. ... Aber ... bei diesem schroffen, unbeugsamen Charakter, könnte ich mir schmeicheln ihn nachgiebiger zu stimmen? ... Soll ich mich seinen Unartigkeiten aussetzen? Ha! Was liegt daran? Was bedeuten alle meine Demüthigungen gegen die schreckliche Lage meines Gatten? ... Ja, ich eile. ... Dieser einzige Gedanke muss mir Muth geben.“[1])

---

1) Che lessi. ... Che intesi! ... Mio marito ... indebitato ... in pericolo di perdere la libertà? ... Ma come mai è possibile? ... Egli non giuoca. Egli non ha cattive prattiche. Egli non è amante d' un lusso eccedente. ... Per colpa sua. ... Sarebbe dunque per colpa mia? ... Oh Dio, qual infausto raggio m' illumina! I rimproveri di Angelica, l' odio del Signor Geronte, il disprezzo, cui egli più dimostra di giorno in giorno contro di me. ... Mi si squarcia la benda dinanzi gli occhi. Io vedo il fallo di mio marito, vedo il mio. Il suo troppo amor l' ha sedotto, la mia inesperienza m' ha abbagliata. Dalancour è colpevole, ed io lo sono forse al pari di lui. ... Ma qual rimedio. ... Ah! se io ne fui

Im Begriff, auf Geronte's Zimmer zu gehen, wird sie von Martuccia zu Dalancour gerufen, der sich der Verzweiflung überlasse.

Valerio kommt herbeigeeilt, um der Martuccia zu sagen, dass er dem Procurator des Dalancour seine Börse zur Verfügung gestellt, und dass er auf Angelica's Mitgift Verzicht leiste. Martuccia ruft Angelica herbei, Valerio wünscht, dass sie von seiner Anerbietung schweige. Sie nimmt Valerio, da sie Dorval kommen hört, auf ihr Zimmer.

Mit so feinem Verständniss und behutsamer Schonung diese Verhältnisse abgetönt, gedämpft und in lustspielgemässem Clair-obscur gehalten sind; so natürlich, so lebenswahr und ansprechend jeder dieser Charaktere gezeichnet, so trefflich der Gemüthskern dieser Personen, und so verzeihlich selbst Dalancour's strafbarer Leichtsinn durch die Liebe zu seiner Frau erscheinen mag; so fürchten wir doch, dass all' diese Trefflichkeiten und Liebenswürdigkeiten keinen Ersatz für den Mangel der Grundeigenschaft eines guten Lustspiels bieten: für den Mangel an satirischem Humor und komischer Schlagkraft, bei aller Rücksicht auf die feinen Dämpfungen, die das lebensgetreue Charakterlustspiel diesem Humor und dieser komischen Ironie auferlegt. Man merkt es der Komödie an, dass ihre Pointen einer fremden Nationalität, und insbesondere den Eigenthümlichkeiten jener glänzenden Schauspieler abgelauscht sind, denen sie den grössten Theil ihrer Wirkung und ihres Erfolges zu danken hatten. Préville, Dancourt, Molé vor Allem, umgaben diese Figuren mit einem Glanze, den ihnen der Dichter vorenthalten. Das stehende Lächeln Dorval's z. B., das ihm von Geronte den Necknamen „Signor bocca ridente", „Herr Lächelmund", einträgt, ist ein Widerschein von Molé's berühmtem Lächeln. Jetzt, wo dieser exotische Farbenduft verblichen und verwittert ist, nimmt

---

la cagione ... sebbene involontaria ... perchè non andrò io medesima? ... Sì ... quando dovessi ancora gettarmi ai suoi piedi. ... Ma ... con questo carattere aspro, intratabile, potrò io lusingarmi di piegarlo? ... Andrò io ad espormi ai suoi sgarbi? ... Ah! che importa? E che sono tutte le mie umiliazioni nello stato orribile di mio marito? ... Sì, vi corro. ... Questa sola idea dee darmi corraggio. Atto II. Sc. 12.

sich Goldoni's „Bourru bienfaisant" wie Pastellmalerei neben seinen, im venetianischen Colorit leuchtenden, italienischen Komödien aus.

Doch fehlt es auch dieser Komödie nicht an wirksamen und gleichwohl wie mit schwebendem Stifte gezeichneten Situationsscenen, die aufs Ungezwungenste und Natürlichste aus den Charakteren, Stimmungen und, durch die Gelindigkeit und Selbstverständlichkeit der Ueberraschungen, pikanten Seelenzuständen fliessen. Eine solche Scene ist die mitgetheilte, beim Schachspiel zwischen Geronte und Dorval. Und wie zart schattirt in sanft anregender Spannung und naiven Enttäuschungen ist die nun folgende Scene zwischen Angelica und Dorval:

Dorval, Angelica nachrufend, die im Begriffe sich zu entfernen: „Fräulein, mein Fräulein. Ang. Mein Herr. Dorv. Haben Sie Ihren Onkel gesehen? Hat er Ihnen nichts gesagt? Ang. Diesen Morgen sah ich ihn. Dorv. Bevor er ausging? Ang. Ja, mein Herr. Dorv. (beiseit). Sie weiss noch nichts. Ang. Verzeihen Sie. Betrifft es mich vielleicht? Dorv. Ihr Onkel meint es gut mit Ihnen. Ang. (mit Bescheidenheit). Er ist so gut. Dorv. Er beschäftigt sich mit Ihrem Wohl. Ang. Das ist ein Glück für mich. Dorv. Er denkt Sie zu verheirathen. Ang. (schweigt verschämt). Dorv. Nun, was meinen Sie dazu. Ang. (wie oben). Dorv. Würden Sie sich gerne verheirathen? Ang. (wie oben). Das hängt ganz von meinem Onkel ab. Dorv. Wünschen Sie, dass ich Ihnen mehr mittheile? Ang. (ein wenig neugierig). Wie es Ihnen beliebt, mein Herr. Dorv. Die Wahl des Gatten ist schon getroffen. Ang. (für sich). O, Himmel, ich zittere am ganzen Leibe. Dorv. (für sich). Sie scheint zufrieden. Ang. (furchtsam). Mein Herr, darf ich mir erlauben, Sie zu fragen. Dorv. Was, mein Fräulein? Ang. Kennen Sie den mir Bestimmten? Dorv. Wohl kenn' ich ihn, und Sie kennen ihn auch. Ang. (mit einer leichten Erregung von Freude). Auch ich kenne ihn? Dorv. Freilich kennen Sie ihn. Ang. Kaum hab' ich den Muth.... Dorv. Sprechen Sie, mein Fräulein. Ang. Sie um den Namen des jungen Mannes zu fragen. Dorv. Der Name des jungen Mannes? Ang. Ja, wenn Sie ihn kennen. Dorv. Wenn er nun nicht ganz jung wäre? Ang. (für sich). Himmel! Dorv. Sie sind vernünftig ... wissen

dass Sie von Ihrem Onkel abhängen. . . . Ang. (bebend). Glauben Sie, dass mein Onkel mich aufopfern könnte? Darv. Was verstehen Sie unter aufopfern? Ang. (erregt). Ohne Zustimmung meines Herzens? . . . Der Onkel ist so gut. . . . Wer konnte ihm diesen Rath gegeben haben? Ihm diese Partie vorschlagen? Dorv. Diese Partie . . . mein Fräulein . . . (ein wenig verletzt). Und wenn ich es wäre? Ang. (freudig). Sie mein Herr? O dass es so wäre! Dorv. (befriedigt). Dass es so wäre? Ang. Ja, ich kenne Sie. Sie sind verständig, gefühlvoll, Ihnen vertraue ich. Wenn Sie meinem Onkel den Rath gaben, die Partie vorschlugen, so hoffe ich, dass Sie ihn nun umzustimmen wissen werden. Dorv. (für sich). Ei, nicht übel. (zu Ang.) Mein Fräulein. . . . Ang. (bestürzt). Mein Herr. . . . Dorv. Sollte Ihr Herz schon versagt seyn? Ang. (mit Leidenschaft). Ach, mein Herr! . . . Dorv. Ich verstehe Sie. Ang. Haben Sie Mitleid mit mir. Dorv. (für sich). Ich dachte es mir, sah's voraus. Wie gut, dass ich nicht in sie verliebt bin. Doch fang ich schon an, ein wenig Neigung für sie zu fassen. Ang. Sie schweigen? Dorv. Aber, mein Fräulein. . . . Ang. Interessiren Sie sich vielleicht ganz besonders für den, der mir zugedacht ist? Dorv. Ein wenig. Ang. (mit leidenschaftlichem Nachdruck). So wissen Sie denn, dass ich ihn hassen werde. Dorv. (für sich). Armes Mädchen! Doch gefällt mir ihre Offenherzigkeit. Ang. O, seyen Sie mitleidvoll, grossmüthig. Dorv. Ja, Fräulein. . . . Ja, ich will es seyn. . . . Ich verspreche es Ihnen. Ich will mit ihrem Oheim zu Ihren Gunsten sprechen, und alles Mögliche aufbieten, um Sie zufrieden zu stellen. Ang. (freudig). O wie lieb ich Sie habe! Dorv. Die Arme! Ang. (hingerissen und seine Hand ergreifend). Sie sind mein Wohlthäter, mein Beschützer, mein Vater. Dorv. Theures Kind![1])

---

1) Dorv. Madamigella, madamigella! Ang. Signore. Dorv. Avete veduto il vostro Signor Zio? V' ha egli detto nulla? Ang. L' ho veduto questa mattina, o Signore. Dorv. Prima che uscisse di casa? Ang. Sì, Signore. Dorv. È ritornato? Ang. Non, Signore. Dorv. Buono. (La non sa ancora nulla). Ang. Signore, vi chiedo scusa. Evvi qualche novità che mi riguardi? Dorv. Vostro Zio vi vuol bene Ang. È tanto buono. (con modestia). Dorv. Egli pensa a voi. Ang. Questa è una fortuna per me. Dorv. Egli pensa a maritarvi. Ang. (mostra modestia),

Geronte, der in dem Augenblicke eingetreten, wo Angelica Dorval's Hand gefasst hat, äussert darüber die grösste Freude. Mit welcher Verwirrung aber, welchen Empfindungen schrickt Angelica zurück, bei Geronte's Aufforderung, Dorval als ihren Gemahl zu umarmen. Der Notar mit dem Heirathscontract werde

---

Dorv. Eh? Che ne dite? Ang. (c. s.) Dorv. Avreste voi piacere di maritarvi? Ang. Io dipendo da mio Zio. (c. s.) Dorv. Volete che vi dica qualche cosa di più. Ang. Ma ... come più vi piace, Signore (con un poco di curiosità). Dorv. La scelta dello sposo è di già fatta. Ang. (Oh cielo! ... Tremo tutta). Dorv. (Mi pare di vederla contenta). Ang. Signore, ardirò di chiedervi ... (tremando). Dorv. Che madamigella? Ang. Lo conoscete voi quello che m' è destinato? Dorv. Sì, lo conosco, e lo conoscete voi pure. Ang. (con un poco di gioia). Io pure lo conosco? Dorv. Certamente; voi lo conoscete! Ang. Signore, avrò io il coraggio. ... Dorv. Parlate madamigella. Ang. Di chiedervi il nome di questo giovane? Dorv. Il nome di questo giovane? Ang. Sì, se voi lo conoscete. Dorv. Ma, se egli non fosse tanto giovane? Ang. Cielo! (con agitazione). Dorv. Voi siete saggia ... dipendete da vostro Zio. ... Ang. Credete voi, Signore, che mio zio voglia sagrificarmi? Dorv. Che intendete voi per questo sagrificarvi? Ang. Ma ... senza il consenso del mio cuore ... Mio Zio è si buono ... chi mai potrebbe avergli dato questo consiglio; chi avrà mai proposto questo partito? (con passione). Dorv. Ma questo partito ... madamigella. ... E s' io fossi quello? (un poco punto). Ang. Voi, Signore? ... Il ciel lo volesse. (corragiosa). Dorv. Il ciel lo volesse? (contento). Ang. Sì, io vi conosco. Voi siete ragionevole, siete sensibile, mi fido di voi. Se avete dato a mio Zio questo consiglio, se gli avete proposto questo partito, spero che ritroverete ancora la maniera di farlo congiar di parere. Dorv. (Eh, eh. Non c' è male). Madamigella. (ad Ang.). Ang. Signore ... Dorv. Avreste voi il cuor prevenuto? Ang. Ah, Signore. ... (con passione). Dorv. V' intendo. Ang. Abbiate pietà di me. Dorv. (Io l' avea ben detto, l' avea ben preveduto. Buon per me che non ne sono innamorato; ma incominciava a prendervi un poco di gusto). Ang. Signore, non mi dite nulla? Dorv. Ma, Madamigella. ... Ang. Avreste voi forse qualche premura particolare per quello cui vorrebbero darmi? Dorv. Un poco. Ang. V' avverto, ch' io l' odierò. (con passione e costanza). Dorv. (Povera ragazza! mi piace la sua sincerità). Ang. Deh! siate compassionevole, siate generoso. Dorv. Sì, madamigella ... sì, lo sarò ... vel prometto. Io parlerò a vostro Zio in vostro favore, e farò ogni possibile, perchè siate saddisfatta Ang. Oh quanto mi siete caro! (con gioja). Dorv. Poverina. Ang. (con trasporto). Voi siete il mio benefattore, il mio protettore, il mio padre. (lo prende per le mani). Dorv. Mia cara ragazza! ... II. Sc. 17.

gleich erscheinen. Dorval sucht vergebens zu Worte zu kommen. Angelica steht da ängstlich und zitternd wie eine festgehaltene Taube. Endlich erklärt Dorval, aus der Partie könne nichts werden. Geronte kehrt den Burbero heraus. Angelica entflieht. Dorval selbst ergreift die Flucht vor dem Polterzorn dieses, in brennenden Rumflammen Rosinen und Pflaumen als Lava auswerfenden Stromboli-Plumpuddings. Geronte fällt aus dem Stromboli-Bilde und sprüht so viele Schreirufe nach allen seinen Hausleuten von sich, wie ein platzender Feuerfrosch Funken ausspritzt. Die ganze Ladung erhält Piccardo, der ärgerlich seinen Abschied verlangt. Da fällt der Feuerfrosch abermals vor Zorn aus dem Bilde, um sich zu einem feuerschnaubenden Ochsen aufzublasen, vor welchem Piccardo in eine Ecke flüchtet, wo er zwischen Stuhl und Tisch hinfällt, und sich nur mit Mühe aufrichtet. Nun kehrt der Burbero den Benefico wieder nach aussen, giebt dem Piccardo Geld, das dieser wiederholt ablehnt, und doch zuletzt annehmen muss, schon aus Furcht, der wohlthätige Polterer könnte im Handumdrehen wieder zum polternden Wohlthäter umschlagen. Auf Geronte's Stock gestützt, den ihm der gutmüthige Hausteufel selbst in die Hand drückt, soll der vom Falle noch lahme Piccardo nach Hause hinken und sich von seiner Frau pflegen lassen. Piccardo humpelt davon mit dem stillen Ausruf: Welche Herzensgüte![1]) Geronte verwünscht den Stromboli, den Feuerfrosch und feuerschnaubenden Krönungsochsen mit dem Pudding im Leibe, und will künftig nichts seyn als der reine Pudding. Kaum hat er den Vorsatz gefasst, fällt er doch gleich wieder aus der von Wohlthätigkeit brodelnden Pfanne in die lebendigen Kohlen des lebendigen Teufels und fährt als brennender Teufel der Martuccia, die anfragt, ob man anrichten soll, mit dem Fluch ins Gesicht: Hol dich der Teufel!

Ein ganzes Lustspiel hindurch, bald aus der wohlthätigen Pfanne in die zornsprühenden Kohlen, bald aus den feuerschnaubenden Kohlen wieder zurück in die von wohlthätiger Gutmüthigkeit präzelnde und schmorende Bratpfanne fallen — ein solcher Charakter — es lässt sich nicht unbedingt in Abrede stellen — das Entwickeln und Darstellen eines solchen zum Ein- und Aus-

1) Che bontà!

stülpen eingerichteten Komödiencharakters — dürfte kaum mehr Kunst in Anspruch nehmen, als das Umkehren von Parolles' Jacke, die sich auf beiden Seiten tragen lässt.

Der dritte, letzte Act ist reich an ergreifenden, rührenden Scenen, erhellt von Dorval's stereotypem Molé-Lächeln, zu welchem in dieser Komödie sich das homerische Götterlachen der grossen Komik verflüchtigt, verlieblicht und graciösirt hat; erhellt aber auch von Geronte's noch immer aufloderndem Polterfeuer, bei dem die häuslichen Fleischtöpfe Aegyptens so trefflich und gedeihlich kochen. Zuerst wallt er gegen Martuccia auf, der er einen Brief an Dorval zu bestellen giebt, als er von ihr erfährt, dass Dorval bei Dalancour drüben ist. In Einem Athem verbietet er ihr, zu Dalancour mit dem Briefe hineinzugehen, und befiehlt er ihr, den Brief zu bestellen. Soll ich nun gehen oder nicht gehen, fragt Martuccia zwischen Borke und Rinde. „So geh', und mach mir den Kopf nicht heiss!" schnaubt er. Den Kopf nicht heiss, dessen Jähzorn doch den Stein mürbe kocht, den das gute Herz zum schönsten Brode bäckt. Und wenn der Stein noch gar ein Stein des Anstosses ist, wie Dalancour, von dessen Wirthschaft der Onkel nun durch Piccardo unterrichtet ist — wie muss der alte Hitzkopf da erst kochen und sieden! Gewiss kennt auch Dorval die Lage des bankrotten Neffen, und ist nur desshalb von der Partie mit Angelica zurückgetreten. Dem Neffen flucht er, ihn überlässt er seinem Schicksal; aber die Schwester, Angelica, liegt ihm am Herzen; sie muss er versorgen. Ja, Dorval, Dorval ist sein Freund, Dorval soll und wird sie heirathen. „Sie soll ihre Mitgift von mir bekommen. Mein ganzes Vermögen will ich ihr geben. Der Frevler mag büssen und darben, doch werde ich niemals die Unschuldige verlassen." [1])

Auf dieses Selbstgespräch folgt die entscheidende Scene. Dalancour wirft sich dem Oheim zu Füssen. Der brüllende Löwe fährt auf ihn los, aber wie jener Löwe des Leonardo da Vinci, das Meisterstück der Mechanik, womit der grosse Künstler den König Franz überraschte, auf den der Löwe lossprang, und

1) Dorval è mio amico. Dorval la sposerà. Io le darò la dote; le donerò tutte le mie facoltà. Lascierò penare il reo, ma non abbandonerò mai l' innocente.



bei dem ersten Satz ein ganzes Füllhorn von Lilien zu des Königs Füssen hervorquellen liess aus der geöffneten, zottigen Brust. Der Neffe beschwört den Oheim, nur seine Ehre zu retten. Im Schoosse des Elends wird die unbefleckte Redlichkeit, und die wiedergewonnene Liebe des Onkels ihm Trost und Stärkung geben. Das gelobt Dalancour in seinem und seiner Gattin Namen. „Unglücklicher!" — brüllt der Löwe, und speit Feuer, Feuerlilien aus dem Rachen — „Unglücklicher, du verdientest. . . . Doch ich bin der schwache Mann. . . . Die Stimme des Bluts, diese Art von Fanatismus der Blutsverwandtschaft spricht in mir zu Gunsten eines Undankbaren!"[1]) . . . Aber wie von einem Schlag in die Kohlen spritzen die Funken vom halb und halb schon versöhnten Onkel, als Dalancour seine Frau in Schutz nimmt, und erst als die Frau, die herbeigeeilt, den Mann entschuldigt, und sich allein der Unbesonnenheit anklagt, erst als Frau Dalancour, die eine Aeusserung des gegen sie nur mehr noch erbitterten Oheims so auffasste, als sollte sie von ihrem Manne getrennt werden, erst als sie nach dieser Aeusserung in Ohnmacht fiel, da erst wird der Bourru von dem Bienfaisant übermannt. Noch lässt er die Ohnmächtige grollig und brummisch von der herbeigerufenen Martuccia mit kölnischem Wasser, das er dieser selbst reicht, besprengen. Noch fragt er die sich Erholende mit rauhem Tone: Wie fühlt Ihr Euch?[2]) Aber der rauhe Ton ist nur die Maske für die Paar Thränen, die, nicht im Auge, aber doch innerlich ihm auf dem Herzen zittern, Tropfen, wirksamer für die Erholung und Belebung der Ohnmächtigen, als die von kölnischem Wasser. Mad. Dalancour steht auch schon aufrecht an der Seite des wohlthätigen Rührmichnichtan, der ihre Hand in die ihres Gatten legt, mit ernstem, aber zornlosem Gesicht und Thränen im Herzen. „Hört mich an", so spricht er. „Meine Ersparnisse habe ich nicht für mich zurückgelegt. Ihr solltet sie eines Tages vorfinden. Nun denn, nehmet sie bei dieser Gelegenheit in Empfang.

---

1) Dal. . . . Che si salvi la mia riputazione, e vi do parola per mia moglie e per me, che l' indigenza non spaventerà punto i nostri cuori, quando in seno alla miseria avremo per conforto una probità senza macchia, il nostro amore scambievole, la vostra tenerezza, e la vostra stima. Ger. Sciagurato! ... meriteresti . . . ma io sono l' uomo debole. Questa specie di fanatismo del sangue mi parla in favor d' un ingrato! — 2) Come state?

Die Quelle ist erschöpft; gebraucht sie mit Verstand. Wenn nicht die Dankbarkeit, so mahnt Euch die Ehre wenigstens an Euere Pflicht."[1]) Martuccia möchte auch ihr Wörtchen anbringen. Er heisst die Plaudertasche schweigen.[2]) Sie aber schweigt nicht, sondern benutzt die gute Stimmung und fragt, ob er denn nicht auch etwas für Madamigella Angelica thun möchte? Ger. Wo sie denn stecke? Mart. Ganz in der Nähe. Ger. „Ist ihr Zukünftiger" — er meint Dorval — „auch noch da?" ... Mart. „Ihr Zukünftiger — sie meint Valerio — ist auch noch da. ... Ger. So lasst sie herkommen. Mart. Angelica und ihren Zukünftigen? Ger. Ja, Angelica und ihren Zukünftigen. Mart. Sehr wohl. Gleich Herr, sogleich." An Dalancour's Thür: „Kommt, kommt, Kinderchen, fürchtet euch nicht." Hervortreten Valerio, Dorval und Angelica. Der Alte wundert sich über die Anwesenheit des Dritten, des Valerio. Martuccia bedeutet ihn, der Zukünftige erscheine mit dem Zeugen. Geronte fordert den Zukünftigen (Dorval) auf, näher zu treten; ob er denn noch zürne. Dorval. „Meint Ihr mich? Ger. Ja, Euch. Dorv. Verzeiht, ich bin nur der Zeuge. Ger. Der Zeuge! Dorv. Ja, Ich will Euch das Geheimniss erklären. ... Hättet Ihr mich zu Worte kommen lassen. ... Ger. Geheimniss? ... (zu Angel.) Also Geheimnisse giebt es hier?" Dorval setzt ihm die Sachlage auseinander. Valerio, der vom Unglück der Familie Dalancour erfahren, habe sein Vermögen dem Dalancour zur Verfügung gestellt. Valerio liebe Angelica, und sey bereit sie ohne Mitgift zu heirathen, und ihr einen Brautschatz von 12000 Lire Einkünfte auszusetzen. „Ich kenne, mein Freund, Euern Charakter. Ich weiss, dass edle Handlungen Euch Freude machen. Desshalb habe ich seine Bewerbung unterstützt, und es übernommen, ihn Euch vorzustellen."[3]) Diese Anrede hält Dorval ohne graziöses Molé-Lächeln, sondern „ernst und entschlossen", wie die Theateran-

---

1) Geronte (con serietà, ma senza collera, e prendendoli ambedue per mano). Uditemi. I miei risparmi non erano per me. Voi gli avreste un giorno trovati. Ebbene, servitevene in questa occasione. La sorgente è esaurita; abbiate giudizio. Se non vi muove la gratitudine, l' onore almeno vi faccia star a dovere. — 2) Taci tu, ciarliera. — 3) ... M' è nosto il vostro carattere, so che a voi piacciono le belle azioni; l' ho perciò trattenuto, e mi son incaricato di presentarvelo (serio e risoluto).



weisung lautet. Dem Alten schwillt wider die Kollerader. Man habe ihn getäuscht, betrogen, und niemals werde er seine Einwilligung geben. Angelica weint. Alle Uebrigen bitten, bedrängen, bestürmen ihn. „Verwünscht mein Naturell!“ ruft der erschütterte, erweichte Mann. „Ich kann nicht ausdauern im Zorn, wenn ich auch möchte. Ohrfeigen möcht' ich mich.“ Alle fahren fort, in ihn zu dringen. „Schweigt, lasst mich ... dass Euch der Teufel hole. Mag sie ihn denn heirathen!“ Martuccia (stark betonend). „Ohne Mitgift soll er sie nehmen? Ger. Wie denn ohne Mitgift? ... Werde ich meine Nichte ohne Mitgift verheirathen? Bin ich etwa ausser Stande, ihr eine zu geben? Ich kenne Valerio. Die edelmüthige Handlung, zu welcher er sich erboten, verdient eine Belohnung. Ja; er soll die Mitgift und ausserdem noch die 100,000 Lire erhalten, die ich Angelica versprochen.“ Nun wieder ein Anspringen an den Bären, wie die Doggen, aber vor Freude und Zärtlichkeit mit zausenden Danksagungen, Liebkosungen zum Erdrücken, dass der Bär sich schüttelt und mit starker Stimme nach Piccardo ruft. Er heisst ihn, den Abendtisch in seinem Zimmer rüsten. „Alle seyd Ihr eingeladen. Wir, Dorval, wir spielen unterdessen eine Partie Schach.“

Wenn es ein Surrogat für die lachenden Thränen geben kann, welche die grosse enthusiastische Lustspielkomik auspresst; so sind es die Thränen einer so beglückenden Rührung, einer Rührung aber, woraus die munteren, scherzhaften Lustspielstimmungen hervorschimmern, wie die Goldfischchen aus der klaren Fluth.

„Diese Komödie“ — sagt vom Bourru bienfaisant einer der heftigsten Gegner Goldoni's, sein Erzfeind und grösster Widersacher nächst Baretti, sagt Carlo Gozzi — „diese Komödie gefällt mir ausnehmend, nicht weil sie in Paris gefiel; sie gefällt mir weil ich sie vortrefflich finde. Durch die Komödien, welche Goldoni in Italien schrieb, erwarb er sich das Verdienst, seine Nation belustigt zu haben. Der Bourru bienfaisant kann höhere Ansprüche machen. ... Eine nicht zusammengestoppelte oder gequälte Einheit, ein einfacher Knoten, durchgängige Wahrheit, die menschlichen Schwächen ans Licht gestellt mit Anstand und Feingefühl, die städtischen Charaktere genau festgehalten, die Gespräche lebhaft, natürlich und präcis — diese Vorzüge bilden die Schönheiten jenes Werkes. Der Charakter des Neffen vom

Polterer und der seiner Frau, sprechen für einen philosophischen Beobachter, und ein derartiger Spiegel wirkt auf dem Theater heilsam und erspriesslich. Solcher Charaktere wie Dalancour und seine Frau, die aus Herzensgüte, Ehrgeiz, Gewohnheit und Sitte ohne sonderliche Schuld ihr Hauswesen allmälich zu Grunde richten, giebt es sehr viele. Ich glaube mir, in Bezug auf jene Komödie, nichts zu vergeben, wenn ich der Wahrheit und Gerechtigkeit die Ehre gebe."[1]) Bei allen Beschränkungen seiner Zugeständnisse unterscheidet sich doch Gozzi von Baretti durch eine gewisse literarische Rücksicht und einen immerhin von Lob und Anerkennung bedingten und gemilderten Tadel. „Wenn dieser Schriftsteller", lautet eine andere Stelle über Goldoni in dem citirten „Raggionamento" — „jene sorgfältige Erziehung genossen hätte, welche die Talente richtig und gewählt zu denken und zu schreiben anleitet, und wenn er sich auf eine kleine Zahl von wohlüberdachten Komödien beschränkt hätte: so würde unzweifelhaft sein Genie ihm und Italien in der komischen Gattung unsterbliche Ehre erworben haben. ... Er stellte auf dem Theater nur diejenige Wahrheit dar, die er vor Augen hatte, copirt in handgreiflicher und gemeiner Weise, nicht dass er der Natur mit der Zierlichkeit, die einem Schriftsteller ziemt, nachahmte. ... Er ging von dem Grundsatze aus, dass die Wahrheit an sich stets gefalle. Die Folge davon ist, dass seine Komödien grossentheils die verderblichsten Sitten athmen. Unzüchtigkeit und Laster

1) Questa Commedia, che a mi piace moltissimo, non mi piace già, perch' ella piacque a Parigi; ella mi piace, perche la trovo ottima. Le commedie ch' egli ha scritte in Italia possono dargli il merito di aver divertita la sua nazione; il 'Bourru bienfaisant' può condurre il suo merito molto più oltre. ... L' unità non mendicata o stiracchiata, l' intreccio semplice, tutto verità, i difetti umani posti in vista con decenza e delicatezza, i caratteri urbani puntualmente sostenuti, i dialoghi vivi, naturali, e precisi formano le bellezze di quella operetta. Il carattere del nipote del Burbero, e quel di sua moglie, danno prova d' un buon filosofo osservatore, ed è utilissimo lo specchio loro posto sopra un Teatro. I Dalancour, e le Dalancour sono moltissimi, i quali per bontà di cuore, per ambizione, e per il costume, senza gran colpa vanno insensibilmente grado grado precipitandosi. Non offendo me stesso, intorno a questa operetta, coll' adombrare la verità, e la ragione. (Opere del Co. Carlo Gozzi, Ven. 1772. VI. I. Ragionamento p. 59 f.).

wetteifern in denselben mit Bescheidenheit und Tugend, und sehr oft werden die letzteren von den ersteren überwunden."[1]) Aus unseren Analysen und den mitgetheilten Belegen geht das Gegentheil hervor: dass nämlich Goldoni aus moralischem Eifer eine Besserung von Lastern und Charakterfehlern betonte, die mit der Natur derselben im Widerspruche steht. Was aber die Ausstellung eines materiellen und trivialen Copirens betrifft, so scheint uns diese Rüge aus einem falschen Begriffe von der idealen Behandlung eines aus dem gewöhnlichen Leben geschöpften Komödienstoffes zu entspringen. Was wäre das für eine dem Leben abgelauschte Charakterkomödie, in welcher die charakteristische Trivialität der Modelaster und Lächerlichkeiten durch fälschendes Idealisiren vertuscht und überschminkt würde? Das Idealisiren dieser Trivialität besteht einzig in ihrer Selbstvernichtung durch eine wahrhafte Lustspielkomik. Ein Laster wird gerade durch seine im gewöhnlichen Leben eingebürgerte Zweckwidrigkeit lächerlich, mithin durch seine Trivialität eben lustspielfähig. Es kommt nur auf die Fähigkeit an, dieses trivial-Lächerliche in das komischwirksamste Licht zu stellen. Herber und feindlicher lautet Gozzi's Urtheil über Goldoni in seinen Memoiren.[2]) Hier findet er in Goldoni's Komödien überladene Charaktere, Armseligkeit der Verwickelung, und vor Allem einen Stylisten, den man auf die Liste der plumpsten, niedrigsten und fehlervollsten Schreiber in italienischer Sprache bringen muss.[3]) Goldoni habe nur ver-

1) Se questo autore avesse avuta quella colta educazione, che reduce i talenti a rettamente e devamente pensare, e a leggiadramente scrivere, e si fosse ristretto a un picciolo numero di commedie ben ponderate; egli era assolutamento un genio capace di fare a se medesimo, e all' Italia nel comico genere un' onore immortale . . . Espose sul Teatro tutte quelle verità, che gli si pararono dinanzi, ricopiate materialmente, e trivialmente, e non imitate dalla natura, nè coll' eleganza necessaria ad uno scrittore . . . . Si è regolato con quel solo principio, che la verità piace sempre. Da ciò nasce, che le sue commedie odorano per lo più d'un pernizioso costume. La lascivia, et il vizio gareggiano in esse colla modestia, e colla virtù, e bene spesso queste due ultime sono vinte da' primi. a. a. O. p. 55.

2) Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi, scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà. Venez. 1797. Voll. 3. Vol. I. c. 39. u. Vol. II. c. 4. u. 5.

3) Diesen über alle Stränge schlagenden Tadel giebt Camillo Ugoni

gessene Stoffe der Stegreifkomödie mit etwas mehr Regelmässigkeit und Zusammenhang dialogisirt. Betrügereien, Gaunerstreiche und Lächerlichkeiten habe er häufig in seinen scenischen Productionen Adeligen zur Last gelegt; dagegen die heldenmüthigen, würdigen und edlen Handlungen Personen aus der niedrigen Volksklasse angedichtet, um sich des geräuschvollen Beifalls des grossen Haufens zu versichern, der immer neidisch und erbost auf die Standesvorzüge und aufsässig einer zur Aufrechthaltung der Subordination unentbehrlichen Rangordnung sich erweist." [1]) Hinc illae lacrymae. Da ist eine der Belegstellen für unsere Ansicht, dass Gozzi's Märchenmaskenkomödie nur die Maske einer ganz realen Reaction der Aristokratie und Nobilität gegen das bürgerliche Lustspiel, gegen die Volkskomödie und den bürgerlichen Volksdichter Goldoni war. Nur in Einem Punkte, in Bezug auf Styl- und elegante Komödiensprache, stimmen selbst die Lobredner Goldoni's dahin überein, dass seine Schreibweise kein Muster der correcten italienischen Sprechweise sey. Da unter dieser in der Regel die florentinische Schriftsprache verstanden wird, so scheint uns der Vorwurf gegen einen Komödiendichter, der das Leben und die Sitten seiner Landschaft oder seines „engeren Vaterlandes" vorzugsweise schildert, der Vorwurf, dass er seine Personen in der, wenn auch für canonisch erklärten Mundart, einer anderen Landschaft sollte sprechen lassen, und nicht in der Sprache der gebildeten Gesellschaft seiner Landsleute, deren noch so feine und zierliche Ausdrucksweise einen Hauch des Volksdialektes verräth —

---

dem Conte Carlo Gozzi, in Bezug auf dessen Schreibart, mit Zinsen zurück (Della Letteratura Italiana della seconda metà di secolo XVIII, Brescia 1822. Artikel „Carlo Gozzi." t. III. p. 101 ff.): „Er (Gozzi) bedient sich in Versen und in den gehaltensten Stellen so pöbelhafter Worte, so trivialer Ausdrücke, dergleichen man jetzt selbst in der niedrigsten Sprechart nicht mehr vernimmt." Egli usa ne' versi, e ne' luoghi più sostenuti parolacce così plebee, modi così triviali, che ora non gli udiamo più neppure nella conversazione più abbietta. Antonio Lombardi, der Fortsetzer des Tiraboschi für das 18. Jahrh., sagt geradezu, dass Carlo Gozzi, wenig von der Reinheit der Sprache verstand: Il Gozzi conosceva poco la purità della langue. (Storia della Letteratura italiana nel secolo XVIII. t. III. p. 430.)

1) . . de' caratteri carricati, . . sopratutte uno scrittore italiano da porre nel catalogo de' più goffi, bassi e scorretti scrittori del nostro idi-

scheint uns dieser Vorwurf der verkehrteste und unbilligste, der einen solchen Lustspieldichter treffen könnte. Hierüber äussert sich Gherardo Rossi wie folgt: „Ich will gern gestehen, dass Goldoni den nicht zu entschuldigenden Fehler hatte, die gute italienische Sprache nicht vollkommen in seiner Gewalt zu haben; dass er unter den Redensarten keine Auswahl traf, barbarische und unreine Sprechweisen brauchte . . . Allein zugestanden, dass er hinsichtlich der Eleganz der Sprache Tadel verdiente; so werden wir dennoch den Nachtheil durch seine anderweitigen Verdienste aufgewogen finden. Die Nachahmung der traulichen Sprechweise ist ein wesentlicher Theil der Nachahmung alltäglicher Lebensverhältnisse, was doch der Zweck der Komödie . . . Seine Personen sprechen unstreitig so, wie Jedermann in gleichen Umständen sprechen würde, und ihr Gebahren ist genau ihrem Charakter angemessen . . . Auch diess will ich einräumen, dass Goldoni in der Unterhaltung vornehmer und hoher Personen es bisweilen an Würde fehlen lasse, weil er sich nicht genugsam in die Gesellschaft solcher Standespersonen eingelebt hatte." [1])

---

oma . . . ch'ei non avea fatto che porre in dialogo con qualche maggior regolarità e filatura de' soggetti scordati dall' arte comica all' improvviso; che nelle sue produzioni sceniche egli aveva frequentamente adossati le truffe, le barerie e il ridicolo a suoi personnaggi nobili, e le azioni eroiche, serie e generose a' suoi personaggi della plebe per cattivarsi l'animo romoroso sostenitore del grosso numero di quella ch' è sempre invidiosa e collerica colla maggioranza de' gradi e con un pubblico mal esempio contrario all' ordine indispensabile della subordinazione. Memorie inut. II. p. 267. Denselben schnöden und lästerlichen Vorwurf, nur etwas gemildert, wiederholt Gozzi in dem Raggionam. Opere I. p. 55.

1) Confesserò di buon grado, ch'ebbe (Goldoni) l'inescusabile difetto di non saper bene la buona lingua, di non avere scelta di frase, e di adottare barbari ed impuri modi di dire . . . Ammisso però che fu egli riprensibile nella parte, che riguarda l'eleganza della lingua, troveremo ben compensato il danno dai suoi meriti nelle altre parti. L'imitazione della familiare maniera di parlar degli uomini è una parte essenziale dell' imitazione delle familiari vicende, che forma lo scopo della commedia . . . Egli è certo che i suoi personaggi parlano veramente, come ognuno parlerebbe in eguali circostanze, ed hanno poi delle maniere proprie adottate ai loro caratteri . . . Conosco anchè, che nell' esporre il dialogo dei nobili e dei grandi, egli manca qualche volta alla dignità; perchè non erasi abbastanza familiareggato colle società di quelli. a. a. O. p. 114 ff.

Wenn Fremdländischen ein Urtheil in sprachlichen Dingen zusteht, so möchten wir uns den Zweifel erlauben, ob die affectirt schmucke, rhetorisch gehobene, und mit classischen Pedantismen reichlich verzierte toscanisch-italienische Prosa die dem Lustspiel gemässe und natürliche Sprache sey. Für die bürgerliche Charakterkomödie will uns Goldoni's Dialog die Mustersprache scheinen. Das auf den Gesang gestimmte Ohr der italienischen sogenannten guten Gesellschaft will auch im Lustspiel aus der gemüthlichen Conversation die hochtönende Phrase heraushören. Goldoni scheint uns der einzige italienische Komödiendichter, der wirklich redet und nicht singt und modulirt. Betrachten wir jetzt die Kehrseite zu Goldoni's bürgerlichem Charakterlustspiel: die aristokratische Märchenkomödie (Fiabe) des

Conte Carlo Gozzi.

Wie Goldoni, schrieb auch Carlo Gozzi seine Lebenserinnerungen unter dem schon angeführten wunderlichen Titel: „Unnütze Memoiren" (Memorie inutili) in 3 Bänden. Mit Beziehung auf unseren Zweck rechtfertigen sie bedauerlicherweise diesen Titel, da sie ihrem überwiegenden Inhalte nach sich unserer Geschichte entziehen. Den ersten Band nehmen Berichte über Familienangelegenheiten, Erbschaftsauseinandersetzungen, häusliche Zerwürfnisse fast ausschliesslich ein. Der zweite Band beschäftigt sich zum grössten Theile mit seinem Verhältniss zur Schauspielerin Teodora Ricci, in einer in demselben Masse für den Leser ermüdenden Breite, als der Verfasser diese Erinnerungen mit der Detailbeflissenheit eines Rechtshandels darlegt. Nur die ersten Kapitel dieses Bandes, welche Gozzi's literarische Streitigkeiten mit Goldoni und Chiari enthalten, dürften sich unserer Berücksichtigung empfehlen. Wie viel wir von den Schilderungen seiner Persönlichkeit und von den nachträglichen Betrachtungen über seine drei Jugendliebschaften, wovon der dritte Theil seiner Memoiren handelt, werden aufnehmen können, darüber steht das massgebende Wort dem Raume zu, den wir diesen für Literatur und Theater nicht eben sonderlich wichtigen Aufzeichnungen widmen dürfen.

Aus dem ersten Kapitel von Gozzi's Memoiren erfährt man wohl, dass sein Ahnengeschlecht mit Perroto de' Gozzi Anfang

des 13. Jahrh. beginnt; nicht aber sein Geburtsjahr. Für unsern Zweck ist Perroto de' Gozzi Hecuba, und erweist sich gleich das erste Kapitel in Carlo Gozzi's Denkbüchern als ein Capitolo inutile. Camillo Ugoni nimmt 1722 als Gozzi's Geburtsjahr an.[1]) Unter den Einflüssen des Abbate Verdani, des Antonio Federigo Leghezzi, vorzüglich aber durch das anregende Beispiel seines älteren Bruders Gasparo Gozzi entwickelten sich frühzeitig in Carlo Talent und Neigung zur Poesie. Apost. Zeno entdeckte in dem Knaben ausgezeichnete Geistesanlagen, die der neunjährige Carlo in einem Sonett im Berneskischen Styl an den Tag legte. Dasselbe ist in seinen Memoiren abgedruckt[2]) mit der Ueberschrift: „An die Wittwe eines Hündchens." Siebzehn Jahr alt hatte Carlo bereits vier umfangreiche Poeme gedichtet[3]), unzählige kleinere Gedichte und Aufsätze in Prosa ungerechnet.

Zerrüttete Familienverhältnisse führten ihn nach Dalmatien, wo er Kriegsdienste bei der Reiterei nahm; davon stattet das 10. Kap. ausführliche, für uns jedoch unnütze Berichte ab. Schilderungen seiner Lebensweise in Garnison, im Lager; Spiele, auch Stegreifspiele, worin sich Carlo auszeichnete, Jugendstreiche und

1) Della Letteratura ital. etc. III. p. 69. — 2) I. p. 26. Alla Vedova d'un Cagnolino.

Sonetto. Madama, io vi vorrei pur confortare,
Con qualche graziosa diceria,
Ma la sciagara vuole, e vostra, e mia,
Che in un Sonetto la non vi può stare.

Non vi state, mia cara, a disperare,
Che la sarebbe una poltroneria,
L'entrar per un can morto in frenesia,
Chi nasce muor, convien moralizzare.

Vi sovvenite, ch'egli avrà pisciato
Alcuna volta in camera, o in cucina,
Che in quell' istante lo avreste amazzato.

Io vi spedisco intanto la Delina
Che più d'un cane ha d'essa innamorato
E può farvi di cane una dozina,
È bella e picciolina;

Di lei non voglio più nuova, o risposta,
Servìtevi per razza, o di supposta.

3) Il Berlinghiere (der Schwätzer); Il Don Chisciotte; La Filosofia morale, Il Gonella.

Betrachtungen darüber, die Kap. 11 selbst als „frivole" bezeichnet, Kriegs- und Liebeslisten, Liebeszerwürfnisse und schliessliche Versöhnung mit der hübschen und abgefeimten Stegreifspielerin, Tonina, füllen die drei Jahre seines Aufenthalts in Dalmatien und acht Kapitel seiner Memorie inutili. Im 17. kehrt er nach Venedig zurück, um andere 17 Kapitel mit weitläufigen Klitterungen über Familienstreitigkeiten, Rechtshändel, häusliche Quälereien, und mit mehr dergleichen, nicht blos für die Literatur im Allgemeinen, auch für die Biographien-Literatur insbesondere, unnützen Erinnerungen anzufüllen.

Erst mit dem 33. Kapitel gewinnen Gozzi's Mittheilungen aus seinem Leben durch seine literarischen Fehden mit Goldoni ein allgemeineres Interesse. Die Lichtpunkte auf Gozzi's Erlebnisse wirft der von ihm misshandelte Goldoni. Gozzi berichtet über den Ursprung und Hergang dieser Händel ausführlich. Wir müssen uns auf einige Angaben beschränken. Die Neigung zu solchen Zwistigkeiten scheint Gozzi von seinen Familienprocessen auf das schöngeistige Gebiet übertragen zu haben. Anreize und Nahrung empfing diese Neigung von seinem spottlustigen Naturell, seiner ironisch-satirischen Geistesstimmung. Unter dem Aeusseren eines Heraklit's liess er den stets lachenden, an den Thorheiten seiner Mitmenschen sich belustigenden Domokrit frei gewähren. Phlegmatisch dabei, bequem, jeder ernsten und berufmässigen Thätigkeit abhold, fand er in solchem kitzelnden Hader Ersatz und Ableitung für den der menschlichen Natur angeborenen Beschäftigungstrieb und für das angenehme Gefühl einer durch das befriedigte Arbeitsbedürfniss gewonnenen, wohlthuenden Erregung. Müssiggängerisches Behagen und Spottlust erzeugen aber jene gefährliche Geistesstimmung, die in der literarischen Polemik bis zur schadenfrohen, scandalsüchtigen Bosheit ausartet: ein ironischer Selbstkitzel, der nur ein Zerrbild von jener erhabenen, für allgemeine Interessen, hochwichtige Zeitfragen, für die höchsten Ziele und Zwecke der öffentlichen Sitte, Erziehung und Geschmacksbildung ereiferten und erglühten Ironie und Satire scheint. Bei solcher tiefernsten, reformatorischen Tendenz wirken diese grossen polemischen Mächte mit der verzehrenden Läuterungsluth von Gottes Zornfeuer; wirken sie gleich jenen Flammenschwertern der Erzengel, die den tempelschänderischen Frevler und seine Schaaren

hinausfegten aus dem Hause des Herrn. Mit solchem Läuterungsfeuer, solchen Flammenschwertern kämpften die Propheten, Apostel und Kirchenväter; kämpften auch die begeisterten, für Menschenwohl und Staatsheil, für die ewigen Ideen und Principien der Wahrheit, und deren kunstherrliche Erscheinung zeugenden Gottesstreiter in dem Reiche des Gedankens, der Wissenschaft, Kunst und Poesie. Vom Widergeiste zu dieser gotterglühten Ironie und Satire, diesem feurigen Dornbusche, als Ebenbilde Gottes, ist die Polemik aus persönlichem oder Cliqueninteresse besessen, der „Spottgeburt aus Dreck und Feuer." Und dieser polemischen Stimmung war auch Gozzi's ironisch-satirische Laune verwandter, als jener grossen heilbeflissenen Läuterungspolemik. In seinen Memoiren, wie in den Einleitungen zu seinen Stücken tritt er offen, nicht blos gegen die Aufklärungsphilosophie des Jahrhunderts, sondern gegen die wissenschaftlichen Forschungen überhaupt, namentlich gegen die Fortschritte und Entdeckungen der Naturwissenschaft in die Schranken. [1]) Nicht Bildung, nicht Aufklärung des Volkes, nicht Befreiung der Massen von eingewurzelten Vorurtheilen und Fanatismus sey die Aufgabe der Dichter und Gelehrten. Das Volk in Unterwürfigkeit gegen die eingesetzte Autorität, vor Allem in blindem Gehorsam unter dem Gesetze der bestehenden gesellschaftlichen Ordnungen, der Rang- und Standesunterschiede zu erhalten, Das sey Gewissenspflicht der Volkslehrer und der Dichter; der Theaterdichter vornehmlich, denen es obliegt, die Heiligachtung solcher Standesunterschiede durch Fabelspiele zu veranschaulichen, welche die Menge lediglich ergötzen [2]), übrigens aber in dem hergebrachten Zustande geistiger Unmündigkeit belassen sollen. In seiner Fiaba: „Der König der Genien" lässt er die Prinzen-Erzieherin, Zaime, sagen: dass eine heil'ge unbegriffene Vorsehung Alles ordne; — dass der Rang der Gros-

---

1) Il (Gozzi) dénonce, pour ainsi dire, à Dieu, le goût que les hommes ont pris pour les sciences physiques et métaphysiques, et il fait un crime à la génération, alors présente, de cette noble passion de tout connaitre. (Biogr. univ. Art. C. Gozzi). 2) Die Theater sind für Gozzi „blosse Stätten für Zeitvertreib und flüchtige Eindrücke:" puri recinti di passatempo, e di passaggieri riflessi. (Appendice al Raggionamento ingenuo del Tomo primo. Als Einleitung zu der Tragicomedia La Donna vendicativa. Opere u. IV. p. 18.)

sen ihr bewundernswürdig Werk sey. Um diese stufenweise Gliederung vom niedern Volk empor bis zu den höchsten Machthabern ist es ein himmlisch Ding. O dass dich ja nicht jene trügerischen Lehren sophistischer Geister locken und bethören, die bösgesinnt den Menschen eine Freiheit vormalen ausserhalb der schönen, uns vom Himmel eingesetzten Ordnungen.[1] Im „Raggionamento"[2] bezieht sich Gozzi auf jene Stelle mit den Worten: „Hier habt ihr eine Probe meiner allgemeinen Grundsätze und meiner Ansichten und Aussprüche vor den Völkern in Bezug auf Erziehung." Dass die besagten Ordnungen sich mit den Völkern fortentwickeln müssen, sollen sie nicht zu den lebensgefährlichsten Unordnungen ausarten, und als Splitter im Fleische oder als tödtliche Krankheitsstoffe von der Heilkraft der Natur aus dem Volkskörper gewaltsam ausgestossen werden — von diesem Umwandlungsprocesse lebenswidriger Staatsordnungen hatte die Prinzenerzieherin Zaime und ihr Einbläser, der Märchenkomödiendichter, Graf Carlo Gozzi, 1765, im Jahre der Aufführung der Fiaba: Zaima, oder der König der Genien, keine Ahnung, und hat auch nach dem Zusammenbruch aller Staatsordnungen, die Venetianische mit einbegriffen, von seiner Völker-Erziehungsmethode und seiner verknöcherten Hierarchie der Staatsordnungen kein Jota zurückgenommen. „Die Erziehung des gemeinen Volkes, dem ein unschuldiges Theatervergnügen von den klugen Absichten des Machthabers gegönnt wird, hängt von der Religion ab,[3]) von den

---

1) Che sacra non intesa providenza
Tutto dispone, e che mirabel opra
Era de' Grandi il posto, e grado a grado
Vider le genti in sino alla minuta
Plebe operar subordinata a' primi
Era cosa celeste. Ah non t'allettino
Spesso dicea, sofistici talenti,
Che maliziosamente libertade
Dipingono a' mortali, fuor da questo,
Bell' ordine dal Ciel posto tra noi.

2) I. p. 25. Ecco un saggio delle mie massime generali, e del mio ragionare dinanzi a' popoli intorno all' educazione. 3) Von der allein seligmachenden, römisch-katholischen Religion nämlich, wie p. 37 des Raggionamento ausdrücklich bemerkt wird.

mit Sorgfalt und Vorsicht gepflegten Künsten, von dem blinden Gehorsam gegen den Fürsten, von der Nackenbeugung unter das Joch der schönen Ordnung, der Unterordnung unter die Abstufungen der gesellschaftlichen Standesunterschiede; nicht aber davon, dass man dem Volke von Naturrechten, von Gesetzen, von Missbräuchen von tyrannischer Anmassung und Herrschaft vorpredigt, und dass man ihm die zum Besten der ohnehin unglücklichen Menschheit bestehenden Einrichtungen als ein barbarisches Joch verlästert." [1]) „Der unglücklichen Menschheit" — unglücklich durch Wahnbegriffe, Unwissenheit und Verblendung über ihr wahrhaftes Heil und eine allein segensreiche Heilsordnung; unglücklich vor Allem durch Volkslehrer und Volksdichter, die in solchem Wahn, und solcher Barbarei, die Menschheit grundsätzlich bestärken; den blinden Glauben an die Wohlthat des Unheils in Permanenz erklären, und Kunst, Wissenschaft und Poesie für die aufgedrungenen „Ordnungen" der Zwangsherrscher in Dienst und Pflicht nehmen. Von einem Volksdichter mit solchen Grundsätzen und Ansichten über die Bestimmung der Wissenschaft, Kunst und Poesie zum fanatischen Ketzerrichter ist nur ein Schritt. Und diesen Einen Schritt thut der Schöpfer der italienischen Märchenkomödie in folgender gegen einen literarischen Gegner, bezüglich einer Schrift des Abbate Milijia über das Theater, gerichteten Aeusserung: „Ein Buch, das auf hohen und heilsamen Befehl wegen seiner thörichten Kühnheit, auf öffentlichem Platze in jener Metropole (Rom) verbrannt wurde. Davon erwähnt der stets so artige Proteus nichts, vielleicht um nicht in Erinnerung zu bringen, dass zuweilen Bücher mit sammt ihren Verfassern zum Heile der Völker und der Staaten verbrannt wurden." [2]) Die Anführungen genügen, um über die

---

1) L'educazione del minuto popolo, a cui si concede un divertimento teatrale innocente dalle prudenti mire di chi presiede al governo, sta nella Religione, nell' arti esercitate con sollecitudine, e senza fraude, nella cieca obbedienza del suo Principe, nell' abbassar la fronte nel bell' ordine della subordinazione a' gradi della società a non nel predicargli il jus di natura, le leggi, un' abuso, un usurpo tirannico, la maggioranza, e per un barbaro giogo lo stabilito per il migliore nella pur troppo infelice umanità. Opere, Raggionamento I. p. 33. – 2) — libro fatto ardere per alto ordine salutare nella publica piazza di quella Metropoli per la sua stolida ardilezza, di

eigentlichen Motive von Gozzi's Antipathie gegen Goldoni, und um über die Tendenz seiner, die Volksphantasie in den Kinderschlaf zurückwiegenden Zaubermärchen ein erklärendes Licht zu werfen. Sie genügen aber auch, um die Sympathien unserer Romantiker von der Schlegel-Tieck'schen Schule für Gozzi und seine Märchenspiele zu erklären, als deren matten Abdruck uns Tieck's dramatische Märchen erscheinen werden. Indolenz, ideen- und begeisterungslose Ansicht von der Menschheit und ihrer geschichtlichen Bestimmung, hieraus entspringende Volksverachtung: sind das die Grundklänge zu einem schöpferischen Dichtergeiste, zu einer poetischen Seelen- und Gemüthsverfassung, zu einem heilverkündenden Volkslehrer und Dichter? Eine 25jährige, weltscheue Umgangsvertrautheit und ausschliessliche Genossenschaftlichkeit mit einer Schauspielertruppe (Sacchi), deren Intimität und unbedingte Verfügbarkeit zu seinen dramaturgisch-polemischen Zwecken Gozzi mit unentgeltlicher Ueberlassung seiner Stücke belohnte: ist das die Lebensschule für einen hochstrebenden, die Fülle und Breite der Welterfahrung und Menschenkenntniss in kunstschöne Gestaltungen ausprägenden, und Welt und Vaterland für seine Ideale begeisternden Dichtercharakter? Ein vieljähriges, seinen Versicherungen nach reines, für die Welt und seinen Ruf mindestens problematisches Liebes- und Cicisbeoverhältniss mit einer verheiratheten Schauspielerin (Teodora Ricci), deren Gunststellung beim Publicum und Primadonnenherrschaft auf der Bühne Gozzi, nach seinem eigenen Geständnisse, den kleinlichsten Ränken, Verlästerungen und Wühlereien ihrer Nebenbuhlerinnen abkämpfte: sind das Tagesbeschäftigungen, würdig eines hochbegabten Mannes? Ist das die Wirkungssphäre, das Dichten und Trachten eines in hehre Geistesschöpfungen, wie Archimedes in seine Zirkel, oder wie ein Magier in seinen Bannkreis, vertieften Ideenbildners, Gestaltendenkers? Oder soll für Gozzi's dichterische Berufs- und Ueberzeugungstreue das Bestreben zeugen: Behufs Erschwingung und Befestigung der Gunst und Stellung seiner Herzensdame, der

che il sempre leggiadro Proteo non fa menzione, forse per non rammemorare, che de' libri si fanno ardere co' loro scrittori talora, per salute de' popoli, e degli stati. Raggion. I. p. 29.

Schauspielerin Ricci, beim Theaterpublicum, zu Gunsten ihres Rollenfaches, französische Modestücke mit demselben Eifer zurechtzuschneidern und, wie man zu sagen pflegt, der Primadonna auf den Pelz zu schreiben oder zu übersetzen; mit derselben Beflissenheit, mit welcher Gozzi gegen dergleichen Stücke zu Felde gezogen war, deren Ausrottung mit Stumpf und Stiel er als seine heilige Dichterpflicht proclamirt hatte? Wiedereinführung und Ehrenrettung der vier Masken in der Stegreifkomödie, und die volksthümliche Absicht, letztere der angeblich maskenfeindlichen, spöttisch sogenannten „Cultur-Komödie" Goldoni's entgegenzustellen, kündigte das ursprüngliche Programm des Neubegründers und zweiten Vaters der Comedia dell' arte, des Schöpfers der venezianischen Märchenmaskenspiele, an. Erfüllten diese das Programm? Traten die vier Masken in Gozzi's Fiabe in ihre alten Rechte und volksmässigen Rollen wieder ein? Nichts weniger! Gozzi's Pantalone, Tartaglia, Brighella, Truffaldino, sie mussten sich als volksvertreterische Groteskfiguren so unbedingt seinen phantastischen Launen fügen, wie nach seinem und seiner Genossen Dekalog, das Volk selbst sich dem phantastischen Belieben der märchenhaften Anmassungen und Standeszwecke der Nobilität blindlings zu unterwerfen hat. Ein Minister Pantalone, ein König Tartaglia u. s. w., ist eine so grundaus andere Maske, als die der ursprünglichen Comedia dell' arte, dass Gozzi, nicht Goldoni und Chiari, für den Beseitiger dieser Masken und den eigentlichen Verdränger der Comedia dell' arte selbst zu gelten hat. Wie hätte aber auch ein Volksverächter von Grund des Herzens treu und aufrichtig den Beruf eines Volksdichters erfüllen, mit den naivgrotesken, dem Volk an's Herz gewachsenen und dessen Cardinaleigenschaften humoristisch abspiegelnden Typen im Sinne des Volkes gebahren, und aus diesem heraus eine poetische Volkskomödie schaffen sollen? Statt dessen benutzte Gozzi die Stegreifkomödie mit ihren Masken zu persönlich-polemischen Kasten- und Cliquenzwecken, um im Interesse der Truppe Sacchi, in deren Atmosphäre er allein leben mochte, Goldoni und dessen Theater auszustechen. Was ihm bei dem neuerungssüchtigen Theatergeschmack des venezianischen Publicums so gut gelang, dass Goldoni nach Frankreich auswanderte, an Stelle seines wirklichen, vaterländisch-bürgerlichen Charakter-

lustspiels, eine gefälschte Stegreifmaskenkomödie eine Zeit lang die Lagunenstadt beherrschte, bis auch sie, — wie Alles, was sich überlebt hat, und zu persönlichen oder Parteizwecken gespensterartig emporgerufen wird, täuschend mit einem gauklerischen Scheinleben, — bis auch Gozzi's Märchenstegreifkomödie zugleich mit der venezianischen Nobilität und ihrem Aristokratenstaat — diesem Pantalon als König — ein für allemal im Canal grande versank. Ha, die Fiaba, das Märchenmaskenspiel, das die venezianische Aristokratenrepublik mit Pantalone, als letztem Dogen, mit Brighella, — der in Gozzi's „Grünem Vögelchen" als Poet, Wahrsager und Liebhaber der alten Königin Tartagliona figurirt — mit Brighella, als Fiaba-Dichter, parodirte! Oder eine Phase der französischen Revolution, als Fiaba! Gäbe das eine Aristophanische Komödie! Dazu war aber Gozzi zu sehr Conte, und fehlte ihm vor Allem das bacchich-trunkene Genie und das hochbegeisterte Poetenherz.

Gozzi's erstes „Märchendrama, die drei Pomeranzen, war eine Parteisatire gegen Chiari-Goldoni, und hatte die Selbstverbannung des Goldoni zur Folge. Wie seine erste Fiaba, so war auch das Stück, womit er den letzten Band seiner Memoiren schliesst: „Le Droghe d'Amore," ein Ostracismus. Es bewirkte die Selbstverbannung des venezianischen Staatssecretairs, Pietro Antonio Gratarol, der sich in dem Don Adone, einer lächerlichen Figur des Stückes, persiflirt fand. Gratarol ging nach Stockholm, von da zog er sich auf die Insel Madacasgar zurück, wo er vor Wuth und Verdruss starb. Gratarol bewarb sich um die Gunst der Ricci. Die Vermuthung lag nah, dass die Persiflage in dem „Liebeselixir," die Eingebung der Eifersucht war. Gozzi, der des Weitläufigsten in seinen Memorie sich darüber auslässt, und 20 Kapitel des zweiten Theils der „Memorie inutili" seiner Rechtfertigung widmet, läugnet, dass er mit dem Don Adone eine Satire gegen Gratarol beabsichtigt hätte. Ganz Venedig war vom Gegentheil überzeugt, wenn auch Gratarol in seiner Rechtfertigungsschrift [1]) die Beweise nicht geliefert, und der Schauspieler Vitalba, der die Rolle des D. Adone darstellte, dieselbe nicht in Gratarol's Maske gespielt hätte. Den Schauspieler ereilte die Nemesis

1) Narrazione apologetica. Vol. II.

bald darauf. In Mailand wurde ihm bei einem Streit eine Flasche Tinte an den Kopf geworfen, wovon er eine garstige Narbe im Gesichte behielt. Hatte nicht auch Graf Carlo Gozzi seine Tintenflasche dem Goldoni-Chiari, so vielen Andern und zuletzt dem Gratarol an den Kopf geschleudert? Die garstige Narbe trug aber er selbst, der Tintenflaschenschleuderer, davon, wer weiss infolge welches Zauberstückchens, ob vom Magier Celio, der in den drei Pomeranzen den Chiari; oder von der Fee Morgana zum Besten gegeben, welche in demselben Märchenspiel den Goldoni parodiren sollte. Denn unermesslich tief liegen die Motive einer solchen Komödirung unter den hohen politisch-ethischen Gesichtspunkten der Aristophanischen Komödie! Der venezianische Pseudo-Aristophanes verquistete noch viel Tinte aus seiner Flasche, bis er 1798 seine Memorie inutile abschloss, und am 4. März 1806, im Alter von 84 Jahren, starb.

Bevor Gozzi den Hauptangriff gegen Goldoni's Komödie in seinem ersten „Märchenstegreifspiel" Die drei Pomeranzen, oder „Die Liebe zu den drei Pomeranzen," ausführte, veranstaltete er aus dem festen Platze der Accademia dei Granelleschi,[1]) deren Anführer, Mitglied und Seele er war, wiederholte Ausfälle, den Feind mit maskirten Gefechten und Plänkeleien neckend.

Die erste Ueberrumpelung geschah mit einer Art von satirischem Kalender, unter den Titel: „La Tartána degl'influssi per l'anno bisestile 1756. „Schaluppe oder Postboot, der Einflüsse des Schaltjahrs 1756." Das Pamphlet liess Daniel Farsetti, dem es Gozzi zueignete, in Paris 1757 drucken. Der Ver-

1) Gestiftet 1745 in polemischer, persönlich gegen den Priester Giuseppe Sacchelari, einen schlechten Poeten, gerichteter Absicht, unter dem Mäcenat des Daniel Farsetti, eines venezianischen Nobile. Aus den enkomiastischen Spottgedichten auf Sacchellari, der zum Präsidenten und Arci-Granellone der Gesellschaft gewählt wurde, und mit dem besten Humor sich preisgab, entwickelte sich als Zweck und Aufgabe des literarischen Vereins, die Pflege der Berneskischen Poesie mit besonderer Richtung gegen die Verderbniss der reinen italien. Sprache und des guten Geschmackes, will sagen, gegen Chiari und Goldoni. Daniel Farsetti hat eine Abhandlung über diese vielberufene Akademie geschrieben. Näheres über dieselbe enthält das 33. Kapitel Bd. I von Gozzi's Memorie inutili. Vgl. auch Lombardi a. a. O. t. I. p. 80 u. t. III. p. 255.

fasser nennt es eine urbane heitere Kritik der damals obwaltenden Bräuche und Missbräuche, mit Zugrundelegung einiger versificirten Prophezeiungen des alten florentinischen Dichters Burchiello.[1] Ein Paar Berneskische Sonette leiten sie ein. Hierauf folgen Ottaven-Strophen an den Leser, voll der allgemeinsten gänzlich stumpf gewordenen Stichelein auf belletristische Eintagsfliegen. Capitoli, ähnliches „dummgewordenes Salz“ in Terzinen über das Jahr, in Bausch und Bogen, und dann über die Jahreszeiten und deren Monate, von einem satirischen Interesse, das dem eines Bauernkalenders aus dem Jahre 1756, für unseren Geschmack, lange nicht gleichkommt. Der Kern des Ganzen, die Prophezeiungen des Burchiello über die Komödien des Jahres in Ottaven, hält sich ebenfalls nur in ganz allgemeinen Häkeleien von einer glimpflichen, witzlosen Zahmheit, dass der Aufruhr, den diese Tartána in der schöngeistigen Gesellschaft und Theaterwelt Venedigs hervorbrachte, uns märchenhafter vorkommen muss, als Gozzi's Zauberstücke insgesammt. In dem Schaltjahr 1756 muss der Wassermann im Thierkreis mit seinen „Einflüssen“ die Lagunenstadt ganz besonders beherrscht, und das satirische Salz derselben stark verwässert haben. Verwunderlicherweise fühlte sich Goldoni so verletzt, dass er die Einflüsse des Wassermanns von 1756 mit eben so vielen Terzinen erwidern zu müssen glaubte;[2] anstatt so klug zu seyn, wie der begossene Pudel, der es für genossen nimmt und davon rennt, die „Einflüsse“ abzuschütteln, so gut er kann. Auf die Tartána folgten noch andere Würfe von satirischen Hecheln und Stachelschriften, die Gozzi aufzählt und Ugoni, Blatt für Blatt, nachzählt.[3] Chiari's Perrücke starrte von Kletten, die er mit einer Handvoll in einen französischen Wisch eingewickelter Disteln heimzahlte, unter der Ueberschrift: „Genio e costumi del Secolo.“ Gozzi schleuderte das Paket, eingehüllt in einen Haufen Stachelblätter,[4]) zurück. Chiari hielt den Klumpen für eine grossartige Artischoke und verzehrte ihn in aller Stille.

Endlich rückte Gozzi mit seinem groben Geschütz vor, von Gestalt dreier bombengrossen Pomeranzen, mit der Fiaba:

1) Mem. inut. I. p. 272. — 2) Scrittura contestativa al taglio della Tartána degl' influssi stampata a Parigi l'anno 1757. — 3) III, p. 117. 4) Fogli sopra alcune massime del Genio, e costumi del secolo dell' Abate Pietro Chiari etc. Ven. 1761.



L' Amore delle tre Melarance
(Die Liebe zu den drei Pomeranzen),

Rappresentazione in tre Atti.[1]) Die Fabel ist dem neapolitanischen Märchenbuch für Kinder: Il Cunto delle cunte trattemmento pe le piccierille, entnommen. Das Volksbuch lag damals in allen italienischen Spinn- und Ammenstuben, und die Märchen darin waren die Wonne der Kinder, der kleinen und grossen Kinder, was die Venezianer besonders, hinsichtlich des Zauber- und Wunderglaubens, immer blieben. Ist doch die Stadt Venedig selbst und ihre Geschichte oft genug ein Märchen aus Tausend und Eine Nacht genannt worden. Gozzi's Griff war demnach ein Glücksloos; da er grundsätzlich das Volk in alle Ewigkeit als unmündiges Kind behandelt wissen will, so dichtete er auch danach. An ihm und seinen Fiabe lag es wahrlich nicht, dass nicht noch heutigentags das grosse Kind Venedig in seiner Lagunenwiege, von der Amme der Metternichschen Politik, für welche ganz Italien nur ein geographisches Märchen war, eingelullt wird, mit einem Wiegenliede aus dem neapolitanischen Volksmärchenbuch, Il Cunto delle cunte. Gozzi's Nutzanwendung des Kindermärchens von den drei Pomeranzen, im Besten seiner literarischboshaften und spottlustigen Cliquenpolemik, konnte ihn freilich belehren, wenn er solcher Belehrung zugänglich und fähig gewesen wäre, in welchen Widerspruch sich dieselbe mit jener Ermahnung des grössten Menschenfreundes setzte: „Werdet wie die Kinder!" Nicht an Bosheit, Unwissenheit, kindischer Freude am Läppischen und Albernen, nicht an ewiger Unmündigkeit, wie die Kinder; nein, Kinder an Unschuld, Bildsamkeit, Entwickelungsfähigkeit zum Himmelreich der Liebe, der Erkenntniss, und Freiheit. Und an die Pharisäer, Schriftgelehrten und Gesetzesdeuter vor Allen richtete der grosse Kinder- und Volksfreund seinen Wahrspruch: zu werden wie die Kinder. Was ein himmelweit Anderes ist, als die umgekehrte Erziehungsmethode und Regierungsmaxime der

---

1) Zum erstenmal dargestellt 25. Jan. 1761 von der Truppe Sacchi im Teatro S. Samuele zu Venedig. Antonio Sacchi spielte den Truffaldino; Agostino Fiorillo den Tartaglia; Atanagio Zannoni den Brighella, und Cesare Darbes den Pantalone, die berühmtesten Repräsentanten der vier Masken.

Pharisäer und ihrer Dichter und Schriftgelehrten; die Maxime: den unermesslich grösseren Theil ihrer Nebenmenschen, das Volk, in ewiger Kindschaft und Unmündigkeit zu erhalten, damit es niemals werde, wie die Kinder, nämlich bildbar für seine Bestimmung, nur entwickelbar zu freien und kenntnissreichen Männern, und nur im Wege der freien Erkenntniss und Befähigung, das wahrhaft Gute und Heilsame vom Bösen und Schlechten zu unterscheiden, nur inkraft der Erziehung zu freier Vernunfterkenntniss, bildsam und entwickelbar auch zu guten und liebreichen Männern; gut, fromm und liebreich, wie die Kinder. Zu solchen Männern müssten vorerst die Volkslenker, Fürsten und Lehrer selbst ausgebildet seyn, ehe sie es wagen dürften, Völker in Zucht und Führung zu nehmen; müssten über die Erziehungsprincipien vorerst, über die Bestimmung der Menschheit mindestens und die letzten Ziele derselben zum Bewusstseyn gelangt seyn, über jene höchsten, reichsten Früchte: Liebe, Erkenntniss und Freiheit; unsere drei Pomeranzen, Goldorangen, die auch die griechische Götterlehre den Herakles, am Ende seiner Laufbahn, nach vollbrachten Heldenarbeiten und Mühsalen, brechen lässt im Garten der Hesperiden; Goldorangen, die im innersten Grunde auch nicht verschieden sind von den drei Pomeranzen, die aus Christi Blut emporsprossten: Glaube, Liebe und Hoffnung: Glaube an die fortschreitende Erkenntniss Gottes, seines wahren Wesens, die nur möglich im Wege der Forschung, der Wissenschaft, der Kenntniss der Natur und des menschlichen Geistes, deren Inbegriff in den Verheissungen des Erlösers wie ihr Fruchtkeim liegt, und die unter dem Glauben an diese Verheissungen und an die Sendung des göttlichen Heillehrers ihrer Entwickelung und Erfüllung entgegenreifen. Liebe: die Harmonienseligkeit in der empfundenen Einheit mit Gott und seinen Offenbarungen als Natur und Geist: beide im Menschensohne, als Vermittler zwischen Gott und Menschheit, vereinigt. Hoffnung: auf die Erfüllung des Erlösungswerkes, auf Befreiung aus den Banden der Geistesfinsterniss, der Unwissenheit dessen, was dem Menschen wahrhaft frommt, was wahrhaft Gut und Böse; Hoffnung auf die volle Freiheit der Erkenntniss, und der Selbstbestimmung seines Handelns nach dieser Erkenntniss. In dem Erstreben, Erringen, herculischen Erarbeiten der Verwirklichung von Erkenntniss, Liebe

und Freiheit, liegt für uns die „Liebe zu den drei Pomeranzen“, L'Amore delle tre Melarance, die der ruhende Herakles von Glykon in der Hand hält, als Lohn, Frucht und Siegespreis seiner überstandenen mühevollen Arbeit. Und wollten und könnten wir in einem Märchenspiele das heisse Bestreben der christlichen Menschheit symbolisiren, ihr mühevolles Ringen nach geschichtlicher Verwirklichung von Glaube, Liebe und Hoffnung; so könnten wir uns gleichfalls denselben, aus dem neapolitanischen Kindermärchenbuch entnommenen Titel: Die Liebe zu den drei Goldorangen, gar wohl gefallen lassen. In jedem Falle müsste aber eine solche Ueberschrift ein Märchenspiel verheissen, das bedeutsame, wenn auch nicht ausgesprochene, das innere und äussere Menschenleben tiefberührende Gedanken, Seelenheilsgedanken, in zauberischer Hülle verbildliche. In Kunst und Poesie muss die Phantasie im Dienste grosser sittlicher und kosmischer Ideen gestalten, will sie nicht an wüsten Ausgeburten mit den Phantasien eines Fieberkranken wetteifern; nur sollen ihre Erfindungen nicht auf den Werth improvisirter Ammenmärchen zum Einschläfern von Kindern heruntersinken. Die Mythen aller Völker sind nichts Anderes als Einkleidungen von Welt- und Lebensanschauungen, von Verstandes-, und Vernunftwahrheiten in liebliche oder furchterweckende Phantasiegestalten. Das Phantastische, um einen Kunstwerth versprechen zu können, muss vernunftdurchlichtet seyn, wenn auch in Form scheinbarer Phantasiewillkür. Der Volksgeist, gerade dieser fabulirt mit solchen Intentionen, und das ächte Volksmärchen steckt so voll von Verstand, Weisheit und ahnungsvollen Lehren, wie der Granatapfel, oder der Orangen-Stern, von goldenen Kernen. Bei dem Märchen in dramatischer Form muss dies um so mehr der Fall seyn, weil von allen Dichtungsarten das Drama den Goldgehalt geschichtlich-ethischer Gesetze und Gedanken am entschiedensten und klarsten herausläutert. Ja das Märchendrama, das poetischen Kunstwerth erstrebt, bedient sich der mythischen Einkleidung vorzugsweise zu dem Zwecke, um die Ahnung zu wecken, dass die Symbolik der Phantasie nur die Signatur der ewigen Natur- und Geistesgesetze bedeute; dass der Volksglaube nur Sinnbild und Hülle ethisch-kosmischer Grundwahrheiten vorstelle, und die Magie reizender Phantasiespiele die Wandelungsformen des Entwickelungs-

gesetzes im Natur- und Geistesleben abspiegle. Wie die Ajax-Blume die Namensbuchstaben des unglückseligen Helden, aus dessen Blute sie entspross, als Schmerzenslaute (A J), oder wie die Passionsblume die Marterwerkzeuge des Gekreuzigten in ihrem Busen abgebildet trägt. Die freischöpferische Phantasie ist an ebenso nothwendige Gesetze gebunden, wie der denkende Verstand, und in letzter Tiefe an dieselben Gesetze gebunden.

Suchen wir denn nach den goldenen Kernen, den goldenen Märchenweisheitskernen, in Gozzi's „Drei Orangen."

Der erste Act erzählt — denn diese erste Fiaba des Gozzi ist eine durchgängige Inhaltsdarlegung des Stückes, behufs theatralisch-dramatischer Ausführung durch die Stegreifspieler; sie kann nicht einmal für ein sogenanntes Canevas, oder Entwurfsscenarium einer Comedia dell' arte gelten; sondern ist eben nur eine fortlaufende mit dem Gang der Handlung schritthaltende Erzählung der Vorgänge, darf daher als Schriftwerk sich keines selbstständigen Kunstwerthes anmassen; was mehr oder weniger von allen 13 Fiabe des Gozzi und in dem Masse gilt, als die Stegreifscenen der vier Masken sämmtlicher Fiabe durchhin in den Anweisungen für den sie ausfüllenden Spieler skizzirt sind. —

Der erste Act also erzählt: Prinz Tartaglia, Sohn und Thronerbe des Schellen- oder Eichelkönigs, Silvio (Re di Coppe), liegt seit zehn Jahren sterbenskrank darnieder an einem unheilbaren Siechthum, das die Aerzte für eine unbezwingliche Hypochondrie erklären. König Silvio theilt sein schweres Herzleid darüber seinem Hausminister, Pantalone, mit, der an seine Majestät vertrauliche Gewissensfragen wegen der Natur der Krankheit stellt, ob diese nicht etwa vielleicht mit dem Erbfolgerecht sich in das königliche Geblüt des Kronprinzen eingeschlichen, woraus sie nur durch Gott Mercur in Gestalt von Quecksilber sich vertreiben liesse.[1] Se. Majestät, Eichelkönig (Re di Coppe), will einen körperlichen Eid ablegen, dass die Königin seinen Leib unter dem unverletzten Siegel ehelicher Treue seit seiner Vermählung gehalten. Die Krankheit des Thronfolgers sey eine lebensgefährliche Hypochondrie, die, nach dem Ausspruche der Aerzte, nur geheilt werden könne, wenn es gelänge den Prinzen zum

1) se il mercurio potesse giovare.

Lachen zu bringen, was aber ein Ding der Unmöglichkeit. Pantalone glaubt nicht an die Unmöglichkeit, und empfiehlt dem König den Truffaldino als bewährte, Lachen erregende Person und antihypochondrisches Mittel.[1]) Dem König leuchtet der Vorschlag ein, und er will die nöthigen Befehle erlassen. Pantalon's Rath wird gekreuzt von den Intriguen der Prinzessin Clarice, Nichte der Königin, welche im Einverständniss mit Leandro — Eichelbube, Premierminister des Königs — den Tod des Kronprinzen herbeiführen möchte, da sie als Nächstberechtigte dann zur Regierung käme. Für diesen Fall hat Prinzessin Clarice ihrem Vertrauten, dem Premier Leandro, ihre Hand zugesagt. Die Prinzessin wünscht den Tod des Prinzen Tartaglia rasch herbeigeführt. Der Premier beruft sich auf seine Gönnerin, die Fee (Fata) Morgana (Chiari), die ihm Zaubersprüche in Martellianischen Versen gegeben, welche, in Brühe oder Brodsuppe dargebracht, den Prinzen langsam aber unfehlbar an den Wirkungen der Hypochondrie würden hinsiechen lassen. Gozzi durchflicht seine erzählte Fiaba mit erklärenden Bemerkungen, über die hinter den allegorischen Masken gemeinten Personen. So erinnert er an dieser Stelle: „diese Aeusserung beabsichtigte eine Rüge gegen die Stücke der Herren Chiari und Goldoni, welche mit der Monotonie ihrer Martellianischen Reimverse, die Geduld „der Zuhörer erschöpften."[2]) Die grösste Besorgniss erregt der Prinzessin der von Pantalone vorgeschlagene Truffaldino (Sacchi), dessen Anblick schon, wie sie aus Erfahrung wisse, zu unwiderstehlichem Lachen reize. Leandro hatte schon eilig seinen Boten Brighella an die Mohrin Smeraldina, die Vermittlerin zwischen ihm und der Fee Morgana, abgeschickt, um ungesäumte Hülfe und die wirksamsten Gegenmittel wider die Lachcur des Truffaldino zu erbitten. Brighella kehrt mit der geheimen Meldung zurück, dass Truffaldino von dem Magier Celio (Goldoni), dem Gegner der Morgana, an den Hof des Eichelkönigs entsandt worden. Hiebei bemerkt Gozzi in seinem

---

1) Persona benemerita nel far ridere, e ricietta vera contro gli effetti ipocondriaci. 2) Ciò si diceva per censurare le opere del Signor Chiari, e del Signor Goldoni, chi stancavano scritte in verse martelliani colla monotonia della rima.

„Inhalts-Exposé“: „Man möge beachten, dass in der Feindschaft der Fee Morgana und des Zauberers Celio kühn und allegorisch die Theaterfehden verbildlicht wurden, welche dazumal zwischen den beiden Herren Poeten, Chiari und Goldoni, stattfanden, und dass in den beiden Personen, der Fee und des Magiers, jene zwei Poeten als Caricaturen vorgestellt wurden. Die Fee Morgana war die Caricatur von Chiari; Celio die Caricatur des Goldoni.“ Deutlicher als dieses Exposé die Fiaba von den drei Pomeranzen erklärt, konnte ein Copist einen Hahn von Hondekoeter z. B. nicht erklären, welcher Copist unter das mit Kohle nachgefuschelte Abbild schriebe: Das ist ein Hahn.

Clarice und Leandro sind in grösster Unruhe über Truffaldino's Heilmethode, und berathen über verschiedene Gifte, die dem Prinzen beizubringen. Die Prinzessin schlägt Arsenik vor; Leandro Opium, oder was noch wirksamer, die Martellianischen Verse. Es folgt die allerkomischste durch das Spiel und die Stegreifwitze des Tartaglia und Truffaldino gewürzte Scene im Krankenzimmer des Prinzen, der auf einem Faullenzersessel [1]) hingestreckt, von Medicinflaschen, Salbenbüchsen, Lavementspritzen u. s. w. umgeben, über sein Elend die verzweifeltesten Jammerklagen röchelt und selbst von Truffaldino's Schwänken und gelehrten Auseinandersetzungen über die Natur der prinzlichen Krankheit nicht zur leisesten Anwandlung von Lachen zu bringen ist, während das Publicum die ganze Scene mit unauslöschlichem Gelächter begleitet. Truffaldino riecht aus dem Athem des Prinzen den ranzigen Geschmack der Martellianischen Verse, wovon er Auswurfsreste auch im Spucknapf findet. [2]) Nun erschallt von aussen Musik, belustigende Schauspiele werden unter dem Fenster des Prinzen zu seiner Erheiterung aufgeführt. Truffaldino will ihn auf den Balkon führen, damit der Prinz des aufheiternden Anblicks geniesse. Der Prinz weigert sich hartnäckig. Truffaldino wirft Flaschen, Büchsen, Schachteln, zum Fenster hinaus, worüber Prinz Tartaglia flennt und greint, wie ein geprügelter Junge. Schliesslich fasst ihn Truffaldino, nimmt ihn huckepack und trägt den Prinzen, der jämmerlich heult und brüllt,

1) Sedia da poltrire. 2) Truffaldino porgeva la tazza; raccolto lo sputo, lo esaminava; trovava delle rime fracide e puzzolenti.

als risse man ihm die Eingeweide aus dem Leib, hinaus auf den Balkon. Die komische Drastik dieser Scene kommt ganz und gar auf Rechnung des Stegreifspiels. Der Dichter hat nicht viel mehr als das Zusehen. Besteht denn aber darin die Poetenmission? Nur ein Dichter, für den der Orakelstuhl der weissagenden vom Gotte geschüttelten Pythia ein Faullenzerstuhl, ein Lotterbette wäre, nur ein solcher Dichter konnte so missionsvergessen zu Gunsten des Stegreifspielers abdanken und seine Geistesarbeit, sein Musenbegeistertes Wort, den augenblicklichen Eingebungen eines Possenreissers übertragen.

Die Fee Morgana steht plötzlich in Gestalt eines alten Mütterchens vor dem Premierminister, Leandro, als „Königin der Hypochondrie," und thut ihm kund und zu wissen, dass sie erschienen sey, um dem Prinzen den Rest zu geben. Sie verschwindet. Die Pforte des Palastes öffnet sich; das aussen versammelte und lärmende Volk strömt in Schaaren in den Schlosshof. Auf dem Altan erscheint der König, der hypochondrische Kronprinz in Pelze eingewickelt, Clarice, Pantalone, Leandro. Turniere, Ringelstechen, kurz sämmtliche in dem Märchen von den drei Pomeranzen angeführten Schaustücke werden zur Belustigung des Prinzen vorgestellt. Dieser aber, in Einem Weinen und Winseln, jammert über die rauhe Luft, über den Lärm, und bittet seinen Vater, den König, himmelhoch, ihn wieder ins warme Bett zurücktragen zu lassen. Aus zwei Springbrunnen, von denen der eine Oel, der andere Wein ausströmt, schöpft das Volk im Schlosshof, was es schöpfen kann. Fee Morgana eilt gleichfalls mit einem Krüglein herbei. Truffaldino neckt die Alte, sie fällt hin, die Beine in die Höhe streckend! „All diese Trivialitäten" — bemerkt hier der mit den blossen Inhaltsangaben sich befassende Märchenbearbeiter, Gozzi — „All diese Trivialitäten, welche das triviale Märchen darstellten, ergötzten das Publicum durch ihre Narrheit so sehr, wie nur die „Wirthschafterinnen," „Baruffe Chiozotte," [1]) und andere triviale Stücke des Herrn Goldoni es entzückt hatten. [2]) Kann man das Publicum, kann man einen

1) Volkskomödien des Goldoni, s. oben S. 462. — 2) Tutte queste trivialità che rappresentavano la favola triviale, divertivano l'Uditorio colla loro

Berufsgenossen, kann man sich selbst und seine Kunst schnöder verhöhnen?

Bei dem Hinfall der Alten mit den Beinen in die Luft brach der Kronprinz in ein schallendes, langanhaltendes Gelächter aus. Miteins war er von allen Gebrechen geheilt. Truffaldino gewann den Preis. Das Publicum, Prinz Tartaglia in corpore, stimmte in das Gelächter des geheilten Prinzen aus vollem Halse ein. Der ganze Hof war über das glückliche Ereigniss ausser sich vor Freude, nur Prinzessin Clarice und der Premier Leandro zeigten sich betroffen und bestürzt. Bald rappelt sich die Alte, die Fee Morgana (Chiari), wieder auf, und schleudert dem Prinzen eine fürchterliche Verfluchung zu, in Martellianischen Versen und im Styl des Chiari. Der Zauberfluch gipfelt in der den schwarzen Pluto und den verstiegenen Pindar anrufenden Verwünschung: dass der Prinz sich in die drei Pomeranzen verlieben möchte:

> Den schwarzen Pluto bitt' ich, Pindar, den verstiegen-kühnen,
> Dass du vor Lieb entbrennen sollst für die drei Apfelsinen.
> Droh'n, Bitten, Thränen, Fratzen, sey'n sie, nicht'ge Alfanzen —
> Lauf dir die Bein' ab nach dem Graunbesitz der dreien Pomeranzen.[1])

Morgana verschwand. Sogleich ergriff den Prinzen ein überschwänglicher Enthusiasmus nach den drei Orangen, und wie unwiderstehlich fortgerissen, eilt er unaufhaltsam dahin, zur grössten Verwirrung des Hofes, gleich dem ewigen Juden, oder wie unser Peter Schlemiehl auf Siebenmeilenstiefeln. „Welche Albernheiten!" — ruft der Cicerone seiner selbst, am Schlusse seines Berichtes über den ersten Act. „Welche Demüthigung für die beiden Poeten! Der erste Act des Märchens wurde mit allgemeinem Beifallklatschen überschüttet".[2]) Der Beweis vom einfältigen Geschmack des kindisch nach Neuigkeiten verlangenden

---

novità, quanto le Massere, le Baruffe Chiozzote, e tutte l'opere triviali del Signor Goldoni.

2) L'atro Plutone io supplico, e Pindaro volante,
Delle tre Melarance che tu divenga amante.
Minacce, prieghi, e lagrime sien vane larve, e ciance
Corri all' orendo acquisto delle tre melarance.

3) Quali inezie! Qual mortificazione per i due Poeti! Il primo atto della Favola terminava a questo passo con una universal picchiata di mani.

Publicums ist glänzend geliefert; des Publicums, nach dessen kindisch tobendem Beifallklatschen doch du selbst, trefflicher Märchendramatiker und Stegreifdichter, geiztest, rangest, branntest, nicht ruhend, bis du dieses verhöhnte und begrinste Beifallsklatschen den verhassten Nebenbuhlern abgejagt. Spottsucht, herzliche Verachtung des Publicums, als dessen Hausnarren und Spasmacher du doch, buhlend um seine Gunst, dich ihm aufdrängtest — schadenfrohe Spottsucht, ist das die Muse, die einen Märchendichter begeistert? O der schnöden, garstigen Hexe, weit, weit garstiger und hässlicher, als die alte Morgana, zappelnd am Boden mit emporgestreckten Beinen, den personificirten Vertretern von Chiari's Martellianischen Doppelreimversen!

In eisernen Schuhen rennt Prinz Tartaglia dahin, um die verhängnissvollen drei Pomeranzen, für die er glüht, aufzusuchen; begleitet von Truffaldino, als Schildknappen. Der eichelkönigliche Vater ist untröstlich über die Entfernung des Sohnes.

Pantalone fängt in ein gemeinschaftliches Schnupftuch seine und des Königs Thränen auf. Der ganze Hof legt Trauer an. Eine Scene zwischen Clarice, Leandro und Brighella, worin Chiari's Dramen parodirt werden, lassen wir laufen, und eilen den beiden Schnellläufern, Prinzen Tartaglia und Schildknappen Truffaldino, nach. In einer Einöde erblickt man den Zauberer Celio (Goldoni), Beschützer des Prinzen Tartaglia, seine Kreise ziehen. Er citirt den Teufel Farfarello. Dieser erscheint und putzt den Magier herunter in Martellianischen Versen: ob er denn nicht wisse, dass Teufel, Geister und Magier zum alten Gerümpel gehören. Wieder ein Stich auf Chiari und Goldoni, die aus den Komödien dergleichen Fratzen verbannen wollten. Zauberer Celio erkundigt sich nach Prinz Tartaglia und Truffaldino. Farfarello theilt ihm in Martellianischen Versen das mit, was wir schon wissen. Der Teufel verschwindet. Der Zauberer schimpft auf die Fee Morgana, die seinen Schützling einer so grossen Gefahr aussetzte, wie das Aufsuchen der drei Apfelsinen, die in der Nähe des Zauberschlosses der bösen Creonta wachsen. Der Inhaltserzähler unterbricht sich hier mit der ganz richtigen Bemerkung, dass eigentlich der Magier Celio, als parodistische Figur von Goldoni, den Tartaglia und Truffaldino nicht beschützen dürfte. Gozzi rügt das als einen Fehler, meint

aber, dass man es mit einer Schnurre, wie diese, nicht so genau nehmen dürfe.[1]) Warum hat Gozzi nicht sich selbst, als diesen Schutzmagier des Tartaglia und Truffaldino, des Publicums und Sacchi's, eingeführt? Ja doch! Dazu hätte er weniger Conte und mehr Aristophanes seyn, und die Bedeutung der Parabase begreifen müssen.

Tartaglia und Truffaldino kommen im Schnelllaufe dahergerannt; hinter ihnen ein Teufel mit einem Blasebalg, der höllisch darauf lospustet und die Läufer in unaufhaltsamen Trab setzt. Die eisernen Sohlen, der Blasebalg — wäre das Märchen nach Erfindung der Eisenbahnen, der Locomotiven und des Dampfmenschen „Daniel“ vom Mechaniker Zaddock Deddrick aus Newark geschrieben, so könnte man in der phantastischen Verbildlichung etwas vom Geiste des Aristophanes oder Swift wittern. Immerhin ist der Einfall geistreich-grotesk, und komisch, und das glänzendste Motiv in dieser satirischen Zauberposse, wenn es nämlich Gozzi erfunden, und nicht schon im Märchenbuch vorgefunden hat. Plötzlich hält der Teufel mit Blasen ein; was ein augenblickliches Hinstürzen der beiden unfreiwilligen Läufer zur Folge hat. Gozzi fügt hinzu: Chiari hatte in seinen aus der Eneide entlehnten Stücken die Trojaner während einer einzigen Scenendauer grössere Reisestrecken zurücklegen lassen, ohne Blasebalg.

Nachdem sich die Pomeranzen-Fahrer vom Hinsturz erhoben, erblicken sie auf einer Anhöhe das Castell der Creonta, Hüterin der drei Orangen. Sie eilen darauf los, besonders Truffaldino, dem der Blasebalg einen teufelsmässigen Appetit in den Leib gepustet. Da tritt ihnen der Zauberer Celio mit haarsträubenden Warnungen vor den Gefahren entgegen, welchen sie der Besuch der Castells aussetze. Die entsetzlichen Gefahren bestehen in einem eisernen, vom ehrwürdigen Rost der Zeiten überzogenen Thor; einem ausgehungerten Hund; einem von der Feuchtigkeit mürbe und modrig gewordenen Brunnenseil, und in einer Backfrau,

---

1) Celio Mago, che rappresentava in questa inezia il Signor Goldoni, non doveva proteggere Tartaglia, e Truffaldino. Ecco un errore ben digno di censura, se meritasse censura una diavoleria, come fu questo scenico abbozzo.



welche in Ermanglung eines Besens den Backofen mit ihren Brüsten ausfegt. Diese im Volksmärchen gewiss mit Sinn und Absicht erfundenen Allegorien verlieren hier jede Bedeutung und können nur kindisch und albern wirken. Als Celio merkt, dass sich der Prinz von den fürchterlichen Gefahren nicht abschrecken lässt, versieht er ihn mit einem magischen Fett, um das rostige Thorschloss zu schmieren, mit Brod für den hungrigen Hund und mit einem Kehrbesen für die Backfrau, die den Ofen mit ihren Brüsten ausfegte. Das Brunnenseil möchten sie ja an der Sonne trocknen. Gelänge es ihnen, die drei Pomeranzen zu gewinnen, so möchten sie eiligst aus dem Castell fliehen, und sich in Acht nehmen, eine dieser Pomeranzen zu öffnen, bevor sie zu einer Quelle oder einem Wasser kämen.

Im Palaste des Eichelkönigs herrscht grosse Verwirrung. Durch Fee Morgana sind Clarice und Leandro von Celio's dem Prinzen geleisteter Hülfe unterrichtet worden. Die Fee will Beiden aufpassen, falls sie den Händen der Creonta entgehen sollten, und ihnen einen Streich spielen. Die Scene stellt nun den Hofraum von Creonta's Castell vor. Rostiges Eisenthor, hungriger Hund, der heulend auf und niederläuft, Brunnen mit dem modrigen Wellenseil; Backfrau, den Ofen mit den Zitzen fegend — „das Publicum“ — so spottet Gozzi — „starrte staunend diese Wunder an in so feierlicher Stille, wie es sonst den schönsten Scenen in den Komödien des Chiari und Goldoni zu lauschen pflegte.“ Das rostige Thorschloss salben, dem heulenden Hunde ein Stück Brod hinwerfen, das Brunnenseil an die Sonne legen, der Backfrau den Wedel überreichen, hineinstürzen ins Castell und mit den drei Pomeranzen siegesfreudig zurückeilen — diese Wunderthaten waren für Prinz Tartaglia und Truffaldino Kinderspiel, für das bezauberte Publicum Staunwunder. Donner und Erdbeben, überbrüllt von der grässlichen Stimme der Wächterin, Creonta, die aus dem Innern des Castells der Backfrau zuschreit, in Martellianischen Versen natürlich: die Buben aufzuhalten, bei dem Fusse zu packen und in den Backofen zu werfen. Backfrau schnaubt zurück auf Martellianisch: Nichts da! gabst Du mir etwa, scheussliche Hexe, einen Besen, und schontest meine weissen Brüste? Diese thaten's, drum mögen sie ziehen in Frieden. Aehnlichen Bescheid giebt der Castellanin der Brun-

nenstrick, dem sie zuruft, die beiden Galgenvögel aufzuknüpfen. Desgleichen Hund und rostiges Eisenthor. Alle schaben der geizigen Wärtelhexe Rübchen, und Jedes Martellianische; die schönsten der Hund und das knarrende Thorschloss, zum grossen Erstaunen des Publicums — wie Gozzi bissig bemerkt — sich juckend vor Spottvergnügen.[1]) Creonta, ein Riesenpopanz, tritt nun aus dem Castell hervor, Strick, Hund, Thor und Backfrau verfluchend mit den grässlichsten Flüchen, lauter Martellianer, und zuletzt sich selbst, alle Elemente nebst Jupiter, Chaos sammt Regenbogen anrufend, die tausend Teufel ungerechnet, die sie holen sollen. Mit offenen Armen schliesst die Riesenhexe den Blitzstrahl an die Brust, der auf sie niederzuckt und sie einäschert. „Dieser zweite Actschluss" — reibt sich Gozzi vergnügt die Hände — „schlug, dank dem Blitz, noch zuckender ein, als der erste." Der Beifall war der Donner zum Blitz. „Meine Kühnheit begann nun gerechtfertigt zu scheinen."[2]) Meint Gozzi die Kühnheit, ein Kindermärchen, wie es geht und steht, mit Haut und Haaren zu einer literarischen Parodie zu dramatisiren, zu welcher sie passt, wie die Faust auf's Auge, so möchten wir doch noch den dritten Act abwarten, um zu sehen, ob diese Kühnheit sich auch vor der dramatischen Kunst rechtfertigt.

Die Fee Morgana überreicht ihrer Genossin, der Mohrin Esmeraldina, zwei verzauberte Pfeilnadeln, wovon sie die eine dem Mädchen in die Schläfe bohren soll, das sie alsbald dort am See, auf dem Felsen sitzend, erblicken würde. Sobald dies geschehen, würde das Mädchen, das sich Tartaglia zur Braut erkieste, als Taube auffliegen, worauf sich Esmeraldina an deren Stelle auf den Felsen setzen soll. Der Prinz, der nach der Stadt geeilt war, würde nun zurückkehren, und Esmeraldina als Braut heimführen. In der Brautnacht müsse dann Esmeraldina die zweite Nadel dem Prinzen in die Schläfe bohren; der Prinz würde in ein Thier verwandelt werden, und solcherweise der Thron erledigt bleiben für Clarice und Leandro.

Truffaldino stürmt daher, vom infernalischen Blasebalg todtmüde gejagt, mit den drei Pomeranzen in der Hand. Der

---

1) Confesso, che rideva di me medesimo. — 2) La mia audacia cominciava a non esser più colpevole.

Prinz war hinter ihm zurückgeblieben, umgeblasen von der Heftigkeit des Pustens. Truffaldino plagt ein unsäglicher Durst; er setzt sich hin, entschlossen, nach einem langen Kampfe mit seinem Gewissen, eine der Pomeranzen aufzuschneiden. O Wunder! aus der aufgeschnittenen Apfelsine erhebt sich ein junges bildschönes weissgekleidetes Mädchen, das, vor Durst sterbend, zu trinken verlangt. Genau Alles wie im Märchenbuch, nur die Worte ausgestreckt zu einem Martellianischen Reimversepaar. Truffaldino verliert vollends den Kopf, sieht nicht den nahen Teich, und schneidet, in dem Wahne, die Ohnmächtige zu erfrischen, die zweite Apfelsine auf. Ein zweites Mädchen steigt aus der Schale empor, verlangt sterbensdurstig nach einem Trunk in denselben Streckversen, und sinkt hin, wie die erste. Truffaldino in Verzweiflung, rauft sich die Haare aus; die beiden Apfelsinenmädchen seufzen wimmernd ihren letzten Athem aus. Schon ist er im Begriffe, die dritte Orange aufzuschneiden, als Prinz Tartaglia wüthend auf ihn losstürzt. Truffaldino, entsetzt, ergreift die Flucht und lässt die dritte Orange zurück. Die Betäubung, das Gebahren, die Betrachtungen, die der verblüffte Prinz über die zwei aufgeschnittenen Pomeranzen und die beiden daneben liegenden Mädchenleichen anstellt, sind für den Dichter unaussprechlich. „Die zierlichen Masken der Stegreifkomödie" — fügt der Inhaltserläuterer als Randglosse hinzu — „gebährden sich in solchen Momenten mit so reizender Anmuth, verzieren und würzen ihre wunderlichen Körperbewegungen mit so artigen Lazzis, dass derartige Scenen von keiner Feder nachgezeichnet, noch von einem Dichter übertroffen werden können." [1]) Mit andern Worten: für die Commedia dell' arte ist der Dichter das fünfte Rad am Wagen.

Prinz Tartaglia lässt die beiden Mädchenleichen von zwei Bauerburschen, die zufällig vorübergehen, forttragen, um sie zu bestatten. Mittlerweile hat die dritte Pomeranze den Umfang eines Kürbisses gewonnen; der Prinz erinnert sich der Weisung des

1) Le maschere facete della Commedia all' improviso in una circostanza simile a questa fanno delle scene di spropositi tanto graziosi, di scorcj, e di lazzi tanto piacevoli, che nè sono esprimibili dall' inchiostro, nè superabili da' Poeti.

Zauberers Celio: nur in der Nähe eines Wassers die Pomeranzen zu öffnen, und führt, im Hinblick auf den nahen Teich, einen herzhaften Schnitt mit seinem Schwerte mitten durch die Pomeranze, und sieht auch gleich ein schlankes bildschönes, weissgekleidetes Fräulein emporsteigen aus dem Orangenkern, das aber in demselben Augenblicke, ebenfalls vor Durst verschmachtend und um einen Trunk Wasser wimmernd, hinsinkt. Der Prinz eilt zum Teiche und bringt flugs, da kein anderes Gefäss zur Stelle, in einem seiner Eisenschuhe den begehrten Trank, entschuldigt sich wegen des ungewöhnlichen Trinkbechers bei dem Fräulein, das in einem Zuge das Wasser aus dem Eisenschuh austrinkt und für die Erquickung ihrem Lebensretter dankt. Das sind ächt märchenhaft-sinnreiche Erfindungen, die aber Gozzi fast wörtlich aus dem neapolitanischen Märchenbuche geschöpft. Die Pomeranzenjungfrau erzählt nun dem Prinzen, dass sie die Tochter von König Concul, Beherrscher der Antipoden, dass sie mit ihren beiden Schwestern von der grausamen Creonta in die drei Pomeranzen verzaubert worden. Nach einer artigen Liebesscene [1]) gelobt sich ihr der Prinz zum Ehegemahl, eilt in die nahegelegene Stadt, um einen schicklichen Anzug für die Prinzessin-Braut herbeizuschaffen, die inzwischen auf dem Felsstein unter dem Baume ausruhend, seine Rückkehr erwarten möchte.

Das Alles hatte die Mohrin oder maurische Türkin, Esmeraldina, mit angesehen, und schleicht nun, nachdem sich der Prinz entfernt hatte, herbei, nähert sich mit Liebkosungen der Prinzessin und sticht ihr, ehe sie sich's versieht, eine der Nadeln in die Schläfe. Die Prinzessin verwandelt sich augenblicklich in eine Taube und flattert empor. Esmeraldina setzt sich an ihrer Stelle auf den Felsblock. Die eingestreute Randglosse ist bemerkenswerth: „Beim Anblick all des, mit Lächerlichem und Kindischem vermischten Wunderhaften dieser Scenen blieben die Zuschauer, die seit ihrer Kindheit durch Ammen und Wärterinnen mit dem Inhalt und Verlauf des bezüglichen Märchens vertraut waren, tief versunken in den Vorgängen und mit ganzer Seele haftend an dem überraschenden Schauspiel, das ihnen alles, was einst ihre kindische Phantasie ergötzt und in Erstaunen ge-

1) Seguiva una scena facetamente amorosa.



setzt hatte, nun so getreu und so genau auf dem Theater darstellte." [1]) Wie hoch fühlt sich der Dichter über dem Lächerlich-Kindischen, wie erhaben über den abgeschmackten Alfanzereien dieses Kindermärchens schweben, ohne Ahnung, dass die Erfindungen desselben das einzig Sinnreiche in seiner Fiaba und ihr einziger poetischer Reiz sind!

Unter Marschmusikbegleitung zieht der königliche Hof heran, der Schellenkönig an der Spitze. Esmeraldina bleibt, dank der Zauberkünste der Fee Morgana, unerkannt; doch bemerkt der Prinz sogleich zu seiner Betrübniss eine ihm fremde Gestalt, muss aber dem Befehle des Königs, sein Eheversprechen zu halten, gehorchen. Beim Klang der Cimbeln und Geigen kehrt die Schaar nach der Stadt zurück, um daselbst die Hochzeit zu feiern. Hier folgte zwischen dem Magier Celio (Goldoni) und der Fee Morgana (Chiari) eine Zank- und Haderscene, welche schier eine noch heftigere, im Theater selbst, zwischen den Parteigängern der beiden Komödiendichter (Chiari und Goldoni) erregt hätte. Doch gelang es der unbetheiligten Mehrheit des Publicums, die Ruhe wieder herzustellen. Der Inhaltangeber (Gozzi) bittet um Nachsicht für die neckische Schrulle, „die aus einer rein heiteren und scherzhaften, im Grunde aber durchaus freundschaftlichen Stimmung für die Herren Chiari und Goldoni hervorgegangen." [2]) Hier streift schon die sich kitzelnde Spottlust an's Hämische. Das ist wahrlich kein Charakterzug eines berufenen Dichtergeistes, der aus der enthusiastischen Stimmung einer grossen, ideenvollen Pointe und satirischen Begeisterung heraus das Spottwürdige vernichtet: mahnend an jenen furchtbaren Humor, womit Apollo den Marsyas häutete, oder Bacchus auf dem mit Epheu und Trauben bis zu den Mastspitzen hinan umlaubten Schiffe plötzlich unter die tyrrhenischen Seeräuber als schrecklicher Löwe tritt, anfunkelnd die Schaudernden mit Löwenflammenblicken, dass sie ent-

1) Al tutto il mirabile mixto col ridicolo, e le puerilità di queste scene, gli Uditori informati sino da loro primi anni dalle balie, e dalle Nonne loro degli accidenti di questa fola, erano immersi profondamente nella materia, e impegnati strettamente cogli animi nell' ardito novità di vederli esattamente representati sopra un Teatro. — 2) e s'usi indulgenza ad un capriccio che nacque da un' animo puramente allegro, e scherzerole ma amicissimo nell' essenziale de' Signori Chiari e Goldoni.

setzt sich ins Meer stürzten. Der komische Dichter ist kein Momus mit höhnischem Gesicht, der in der Rechten einen Narrenkolben hält und mit der Linken einem Menschen die Larve abreisst; der den Neptun tadelte, dass er dem Stier die Hörner auf den Kopf und nicht auch auf die Brust gesetzt; über Vulkan spottete, dass er den Menschen ausser den zwei Augen in der Stirne nicht noch ein Glasauge in die Brust eingefügt, durch welches man ihm ins Herz sehen könnte; die Göttin der Weisheit verhöhnte, weil ihr festgegründetes Haus keine Räder habe, damit man es, nach Befinden, anderswohin versetzen könne [1]; der endlich der Liebesgöttin ein Lotterspöttlein anhing, weil er das Knistern ihrer Schuhe höre. [2]) Dieser Spottgeist ist der Dämon der schlechten Tadelsucht um jeden Preis, der Ungeist, der blos verneint; wenn der ächte grossartige Komödienspott, die poetische Parodie, die lächerlichen Contraste zu positiven, göttlichen Ideen des Handelns und des Lebens spottet; die komische Maske zu einem Gottesantlitz erhabener Bürgertugend und hochstrebender Gesinnung lacht. In jener wunderwürdigen Komödie, jener Idealkomödie literarisch-parodistischer Kritik: in den „Fröschen“, begnügt sich Aristophanes nicht mit der Persiflirung von Euripides' poetischen Schwächen. Er stellt ihm in Aeschylos eine positive Dichtergrösse entgegen, von welcher selbst auf den Lächerlichgemachten ein erhebender, den Dichterbegriff sühnender Glanz fällt.

Was fördert gross die Schimpfscene zwischen Celio und Morgana das parodistische Motiv des Stückes? Sie schmähen einander in Martellianischen Versen, Morgana-Chiari den Celio in pindarisch-schwülstigen, Celio-Goldoni in seicht dahinfliessenden, wie Molkenwasser aus dem Spitzbeutel. Und was bleibt dem Dichter, den Baretti Shakespeare'n an die Seite setzte, was bleibt ihm für sein Theil an Einlage und Beitrag von Geist, Witz und komischer Erfindung in dieser Pomeranzen-Fiaba, nach Abzug des Märchens aus dem neapolitanischen Märchenbuch, und des Dialogs, den die Stegreifspieler beigesteuert, was bleibt ihm als die zu Tode gehetzte Satire gegen die Martellianischen Verse?

1) Lucian. in Hermol. c. 3. — 2) Plutarch, ep. 21. Erasmus, adag. Cent. V, 74 p. 185.

In Betreff des Schlusstheils seiner Pomeranzen-Komödie bemerkt Gozzi selbst: „Der Rest des Stückes war nichts anderes, als das Ende des aufs genaueste und bis ins Einzelnste dargestellten Kindermärchens“ [1]), mit angeflickten Hieben auf die beiden beliebten Komödien-Dichter. [2])

Truffaldino als königlicher Koch, ist in der Küche mit Bratenbereitung beschäftigt. Da kommt eine Taube aufs Küchenfenster geflogen, begrüsst den Koch in venezianischer Mundart [3]), und wünscht, dass er einschlafen möchte, damit der Braten verbrenne und die garstige Esmeraldina um den Hochzeitsschmaus käme. Dreimal schläft Truffaldino ein, und drei Braten verbrennen hintereinander. Pantalone kommt mit grossem Geschrei herbeigerannt und weckt Truffaldino. Dieser erzählt ihm den Besuch der Taube. Pantalone glaubt ihm nicht. Die Taube erscheint wieder, spricht dieselben Worte, Truffaldino will wieder einnuseln, ermannt sich und fängt mit Pantalone die Taube, nachdem sich Beide mit ihr zum grossen Ergötzen des Publicums eine Weile herumgejagt. Truffaldino liebkost die Taube, findet ein Höckerchen an ihren Schläfen; es ist der Knopf der Zaubernadel. Truffaldino zieht diese heraus — im Nu verwandelt sich die Taube in die Prinzessin Ninetta, die rechte Braut des Prinzen, die Pomeranzenbraut. König Silvio mit dem ganzen Hofstaat kommt in Procession dahergeschritten in die Küche, fragt mit der imponirenden Majestät eines Schellenkönigs nach dem Braten, vernimmt das Vorgefallene, setzt sich in vollem Königsornat auf den Küchenheerd, und verurtheilt die Mohrin Esmeraldina zum Flammentode. Zauberer Celio ist auch schon da und enthüllt die Intriguen von Clarice, Leandro und Brighella. Der König spricht den Bann über sie aus für ewige Zeiten. Heller Jubel allenthalben. Die Vermählung des königlichen Brautpaares beschliesst Stück und Hochzeit, doch nicht ohne einen letzten Peitschenschlag gegen Gol-

1) Il resto della Rappresentazione non era che il resto della Fola minutamente rappresentata. — 2) La Parodia non girava, che sulle bassezze, e friviolità d'alcune opere, e sull' avvilimento di alcuni caratteri de due Poeti. — 3) Col. Bon di, cogo di cusina. Truff. Bon di, bianca colombina. Col. Prego el cielo, che tu te possi indormenzar: che il rosto se possa brusar, perchè la Mora, brutto muso, no ghe ne possa magnar.

doni zu führen, mit einer warmgefühlten Schlussbitte an das Publicum: sich bei den Herren Zeitungsschreibern zu Gunsten dieser „mysteriösen Lappalie“ zu verwenden, wie das verehrte Publicum so oft durch seinen Beifall die Stücke der Herren Chiari und Goldoni den Herren an der Presse empfohlen.[1]) Die Bitte fiel auf keinen Stein. Das venetianische Publicum konnte sich an der „phantastischen Parodie“ nicht satt sehen. Es liess sich dieselbe eine Reihe von Abenden hintereinander vorspielen. „Aus einem so geringfügigen Anlass sollten späterhin so grosse Folgen entspringen.“[2]) Wenn mit den „grossen Folgen“ Gozzi's noch folgende neun Fiabe gemeint sind, so wollen wir diese „Grösse“ doch wenigstens nicht als Katze im Sack kaufen. Der berühmten Pomeranzen-Fiaba müssen wir aber auf den Heimweg mitgeben: ob denn ihr parodistischer Theil, die Satire gegen Chiari-Goldoni, kunstgerecht und organisch mit dem Märcheninhalt verschmolzen erscheint; oder ob ihr die Parodie nur als Pfahl im Fleische steckt, oder gar als Balken im Auge starrt, der, wie ein höhnender Finger, auf den Splitter im Auge von Goldoni's Komödie hinweist? In welcher Beziehung steht die Fabel des Märchens zu der Fabel der Fiaba, in die es doch verarbeitet worden? Gleichwohl hätte es unseres Erachtens nur hie und da eines Pinselstriches bedurft, um eine solche Beziehung anzudeuten. Der Pinselstrich brauchte desshalb keine Zeigehand mit vorgestrecktem Finger zu seyn, der auf die kunstgemässe innere Verwandtschaft und Gegenseitigkeit von Märchen und Fiaba hinwiese. Eine solche konnte z. B. die Hinfälligkeit und das Hinsterben der beiden ersten, durch Truffaldino's Versehen zur Unzeit aus den ersten zwei Pomeranzen herausgeschälten Mädchen ahnen lassen. Ihre Leichen konnten das entseelte Paar der Chiari-Goldoni-Komödie bedeuten, und die dritte vom Prinzen Tartaglia mit einem Trunk Wasser erquickte und ins Leben zurückgerufene

1) E siccome i Signori Gazzettieri di quel tempo facevano elogj sterminati sui loro fogli ad ogni Opera nuova, che veniva rappresentata del Signor Goldoni, non si ommetteva una calda raccomandazione all' Uditorio, perch' egli volesse farsi intercessore co' Signori Gazzettieri in vantaggio della buona fama di questa fanfaluca misteriosa. — 2) Si troveranno in seguito le conseguenze grandi.



Braut, Prinzessin Ninetta, die einzig erhaltene und zur künftigen Herrscherin bestimmte Pomeranzenjungfrau — in ihr hätte man eine Anspielung auf die Gozzi-Komödie, die Fiaba, vermuthen dürfen, welcher die Herrschaft über das komische Theater künftighin beschieden. Das alles konnte fein, anspielungsleise, mit kunstsinnig schwebendem Malerpinsel durch den Märchenschleier durchschimmern, ohne in das phantastische Clair-obscur des Zauberspiels das scharfe Licht einer allzu grellen Absichtlichkeit zu werfen. Ja eine noch so grelle hätte zu der offenbekannten, harten Carrikirung der beiden Komödien-Dichter als eine sanfte Abdämpfung erscheinen können. Diesen allegorischen, vom Märchendrama bedingten Feinsinn; diese Zusammenstimmung von Komödiensatire, von Parodie und Märchenton, das Kunstgeheimniss der Gattung, vermissen wir in Gozzi's erster Fiaba durchaus. Er gebahrt mit den drei Pomeranzen als Taschenspieler, nicht als Dichter, oder noch bezeichnender, als blosser Compère und Handlanger des eigentlichen Taschenspielers und Prestigiatore in Sacchi's venezianischer Commedia dell' arte. Es muss sich nun bei näherer Beaugenscheinigung einiger anderen dieser hochgepriesenen und bewunderten Märchendramen des Gozzi zeigen, ob wir den Einführer derselben als Dichter und Künstler, oder als dramatischen Gaukler zu betrachten; ob wir seine Neuerung überhaupt als eine wesentliche Bereicherung der dramatischen Kunst zu begrüssen haben, und als solche in unserer Geschichte verzeichnen dürfen.

Nach der ersten, als blosser schabernäckischer Versuchsballon ausgeworfenen Pomeranzen-Fiaba war

Der Rabe, Il Corvo,

Gozzi's nächstes, ebenfalls nach dem neapolitanischen, aber ernsthaft behandeltes Märchendrama; so ernsthaft, dass es miteins in die tragi-komische Fiaba hineinsprang. [1]) „Dasselbe rief einen merkwürdigen Aufruhr hervor," berichtet Gozzi in der Vorrede. „Das Publicum ging im schnellsten Wechsel vom Lachen in

---

1) Il Corvo, Fiaba teatrale tragicomica, in cinque atti. Zuerst von der Tuppe Sacchi in Mailand, dann von derselben Truppe im Teatro S. Samuele zu Venedig 24. October 1761 zum erstenmal gespielt.

Weinen über, mit lohnendem Verständnisse meiner Absichten und mit der Kunst, die ich daran gewandt hatte.“ [1])

Millo, König von Frattombrosa, ein leidenschaftlicher Jäger, hatte das Unglück, auf einer Hasen- und Wachteljagd einen Raben zu schiessen, den er auf einem Eichbaume sitzen fand. Der blutende Rabe fiel auf die weisse Marmorplatte eines unter der Eiche befindlichen Grabmals, und verhauchte, krächzend und Blut umhersprühend, sein Leben. Ob der Schauderthat erbebte der Hain, und unter furchtbarem Donnerkrachen stieg ein Oger aus der nächsten Felshöhle hervor, dem der Rabe geweiht war. Ein fürchterlicher Riesenpopanz, mit Schweinshauern, dem, würdig solcher Hauer, ein grüner und blutiger Geifer aus dem Rachen quoll. „O Millo, Millo,“ brüllt das Ungethüm den königlichen Rabenmörder an:

Ich fluche Dir, und mit furchtbarer Stimme
Erscholl das grause Lied — ich hör's noch jetzt —
„Find'st Du kein Weib, das weiss wie dieser Marmor,
Roth wie des Raben Blut,
Von Brau'n und Haaren schwarz, wie meines Raben
Gefieder: fleh' ich Pluto an, dass Du
Verzweifelnd stirbst in jammervollem Gram.“ [2])

Das erzählt Jennaro, Bruder des Königs Millo, der Armilla, Prinzessin von Damasco, Tochter des mächtigen Zauberkönigs Norando, dem dieselbe mit ihrem Kammermädchen Smeraldina vom Prinzen Jennaro geraubt und auf dem Schiffe, das Admiral Pantalone befehligt, entführt worden. Geraubt, zum Heile des Königs, seines Bruders, weil Prinzessin Armilla,

---

1) . . ed ha cagionato un notabile tumulto. L' Uditorio passava dalle risa al pianto con somma facilità, appagando quell' intenzione, ch' io aveva avuta, e quell' arte, ch' io m' era ingegnato di adoperare.

2) O Millo, Millo, disse,
Ti maladico; e con tremenda voce
Intuonò questi carmi. Ancor gli sento.
Se non ritrovi femmina, che sia,
Come quel marmo bianca,
Vermiglia, come 'l sangue del mio Corvo,
Di ciglia, e chiome ad eguaglianza nere
Del mio Corvo alle penne, io prego Pluto
Di smania, e d'inquietudine tu mora.

nach langwierigen vergeblichen Entdeckungsfahrten, als die Einzige befunden ward, welche die vom fürchterlichen Oger verlangten Rabeneigenschaften besass, nämlich Augenbrauen und Haare schwarz wie Rabenfedern, roth wie Rabenblut, die Lippen nämlich, und weiss von Körper wie die Marmorplatte des Grabmals, worauf Ogers Hausrabe verendete. Prinz Jennaro erzählt der Armilla die Mär in einem zehn Meilen von der Residenz seines königlichen Bruders entfernten Hafen, in welchen Admiral Pantalone seine Galeere vor den Augen des Publicums, ähnlich wie in der ersten Scene von Shakespeare's „Sturm“ und mit ähnlichen Commandorufen im Seesturm, beantwortet von den Schiffspfeifen und dem Getümmel des Schiffsvolks, eben hatte einlaufen lassen. Prinz Jennaro giebt der Prinzessin Armilla Kenntniss von dem Anlass zu seiner Raubfahrt, um ihre und ihrer Kammerjungfer Zornflüche zu beschwichtigen:

Wenn die Nothwendigkeit, der grause Fall,
Zu solchem Schritt mich zwangen, und wenn Euch
Im Busen schlägt ein Herz, wie aus dem Antlitz
Und aus den Augen Milde lieblich blickt: —
O so verzeiht, Armilla, o verzeiht!
(Knieet vor ihr nieder.) [1])

Armilla, die einen ebenbürtigen Prinzen vor sich knieen und um Verzeihung flehend, und einen Königsthron in Aussicht erblickt, wird von Jennaro's seltener Bruderliebe so gerührt, dass sie den Unmuth über den Entführungsraub in ihrer Verzeihung erstickt:

Verzeihen will ich Euerem Vergehen,
Und lob' an Euch das jetzt so seltne Beispiel
Von Bruderliebe, das Ihr gebt, Jennaro. [2])

---

1) Se la necessità, se il caso atroce,
M' han ridotto a tal passo, e se nel petto,
Come negli occhi vostri, e nel sembiante
Dolcemente apparisce, avete il core,
Perdono, Armilla, deh perdon . . . (s'inginocchia.)

2) Perdono al error vostro,
E lodo in voi, che d'un fratello amante,
Raro esempio à di nostri, un si gran segno
Siate, Jennaro.

Warnet ihn aber auch zugleich vor der Rache ihres Vaters, des furchtbaren Zaubererkönigs, Norando, der die Sonne still stehen heisst, Felsen entwurzelt und Menschen in Pflanzen und Thiere verwandelt, und beklagt ihr, des Prinzen und seines Bruders, Königs Millo, Geschick. Mit so inniger Liebe wie Prinz Jennaro seinem Bruder, dem Könige, ist Admiral Pantalone dem Prinzen zugethan. Er schildert dem Prinzen ein Pferd und einen Falken, die er im Besitze eines Jägersmanns gesehen, mit so märchenhaft bezaubernden Farben, dass der Prinz ihn bittet, die beiden Thiere für den König zu kaufen, der im vereinten Besitz von Armilla, Jagdross und Falken sich als den Glückseligsten der Sterblichen preisen würde. Pantalone wartete nicht erst auf die Kundgebung dieses Wunsches. Er hat bereits die beiden unvergleichlichen Thiere für den Prinzen erstanden. Um den Preis befragt, giebt er denselben mit treuherzigem Pantalonhumor als Lappalie an, nicht der Rede werth. Und wenn er Schätze dafür bezahlt hätte, so wäre das Geschenk im Verhältniss zu den Wohlthaten, die er vom Prinzen genossen, doch nur ein kleines Merkmal seiner Dankbarkeit.[1]) Den typischen Pantalon-Charakter von weichherziger, wackelbärtiger Gutmüthigkeit bis zum weinerlich Kindischen, hat Gozzi nicht selten ins hyperbolisch Märchenhafte übertrieben. Wie er denn auch als Schöpfer der weinerlich-phantastischen Commedia dell' arte zu gelten hat, mit welcher er einen Damm der von ihm so heftig bekämpften und verspotteten Comédie larmoyante entgegenzusetzen beflissen war. Der berühmte Meerdamm bei Venedig, die „Marozze“, werden aber nicht von so vieler Salzfluth der anstürmenden See überrieselt, als Gozzi's Fiabe von Pantalon- und anderen Thränen. Die Anweisung: „piange“, „weint“, ist so stehend in seinen Märchendramen, wie die vier Masken selbst, und begleitet so unerbrüchlich den Dialog, wie die Dachtraufe die Wetterseite des Hauses, oder die sogenannte Wassernase als Abflussrinnsal ein Dachgesimse schmückt.

Jagdross und Falke war ein ungeahntes Danaergeschenk, als welches sie ein Taubenpaar bekundet, das sich auf den Baum

1) Dopo tante beneficenze, che ho recevuto, de mostrar una piccola gratitudine.



niederlässt, unter welchem Jennaro schläft. Die Eine begrüsst den Schlummernden mit dem Zurufe: „Unglücklicher Prinz!" Auf die Frage der andern Taube nach dem Grunde der Unheilsverkündung, antwortet die Erste: Der Falke werde dem König, sobald er in dessen Besitz, die Augen aushacken. Und wenn der Prinz den Falken dem Bruder nicht überreicht, oder durch ein einziges Wort auf die Gefahr hindeuten wollte, so würde er augenblicklich in eine Marmorstatue verwandelt werden. Der aufgeschreckte Prinz vernimmt diese Worte mit Schauder. Sein Entsetzen steigert sich bei den folgenden Verkündungen der Taube, inbetreff des Jagdpferdes: das den König beim ersten Besteigen tödten, und in Bezug auf die Braut: dass ein scheussliches Ungeheuer den König Millo in der Brautnacht verschlingen würde. Jede dieser Prophezeihungen begleitet der Refrain: Ueberreicht der Prinz das Geschenk nicht, oder warnt er den König, seinen Bruder, vor der Gefahr, so wird der Prinz in eine Marmorstatue verwandelt. Wüthend springt Prinz Jennaro empor und will die prophetischen Tauben erlegen; diese suchen aber schon das Weite. Des Prinzen Grausen erreicht den höchsten Grad, als er jetzt den schreckbaren Zauberkönig Norando, den Vater der geraubten Armilla, aus dem Meere emporsteigen sieht, und aus seinem Munde die Weissagungen der Tauben bestätigt hört. Norando auf seinem Meerungeheuer taucht nieder, und der Prinz bleibt schreckbetäubt und schon jetzt wie versteint allein:

Falke, Ross, Armilla,
Grauenvolle Gegenstände des Entsetzens
O mein geliebter Bruder, was für Freude
Bring' ich Dir mit nach so viel langem Leid',
Zahllosen Plagen, Müh' und bittern Thränen! (weint.)

Hier ist das „weint" am Platze. Nicht so ganz bei der Abfahrt, wo Prinz Jennaro statt aller Antwort auf Admiral Pantalon's Fragen nach dem Grunde seiner Betrübniss dreimal in Thränen

1) Falcon, destriere, Armilla,
Orridi oggetti di spavento! O caro,
Amato mio fratel, quel gioja è questa
Ch' io reco a te dopo di lunghe pene,
E si lunghe fatiche, e pianti amari! (piange.)



ausbricht, laut der eingeklammerten Theateranweisung „weint.“ Ein wirkungsvolles Staunbild zeigt aber der erste Act vor dem Schluss durch Aufstellung der drei verhängnissvollen Prachtgeschenke am Einschiffungsplatze: Den herrlichen Falken auf der Faust eines Dieners; das feurig ungestüme Jagdpferd am Zügel kaum gebändigt von einem Reitknecht; und Prinzessin Armilla, die sich die gewaltsame Entführung so wenig anfechten lässt, wie weiland die schöne Helena, und froh und vergnügt das Schiff besteigt, das mit der schönen Beute heimsegelt gen Frattombrosa, befehligt von dem Admiral Pantalone aus dem venezianischen Stadtviertel la Zuecca, wo die Admirale herumschwimmen wie die Ratten.

Im zweiten Act geschieht die Ueberreichung der unheilvollen drei Geschenke durch Jennaro an seinen königlichen Bruder Millo, aber leider erst nach Einleitungsscenen, die wie die ersten beiden zwischen Truffaldino und König Millo, Wiederholungen des Oger-Rabenfluches, des mitgetheilten „Rabenliedes“ aufwärmen, begleitet von des tobenden, die Scenen wüthend auf und niederrennenden, mit einer Rabenschaar um die Wette krächzenden Königs Zeterrufen: O Rabe! O Rabe! [1]) worauf er in Delirien verfällt, und die ganze Jagdgeschichte mit Raben, Oger und Marmorplatte zum drittenmal vorphantasirt. Einleitungsscenen ferner, die, wie die dritte, nur Variationen sind über das Thema „piange“, „weint“, vorgetragen von König Millo's Minister Tartaglia, der, laut Theateranweisung, in ein „übertriebenes Weinen“ ausbricht [2]); aber in ein überschwängliches Flennen vor Freude [3]), ob der einlaufenden Galeere mit der Prinzessin am Bord, die ganz Rabe; dem Raben wie aus den Augen geschnitten; das leibhafte Ebenbild von jenem mehr als billig wiederholten und schon darum schaudervollen Jagdereigniss: dem auf der weissen Grabmalplatte verblutenden Raben. König Millo, ausser sich vor Freuden, rennt Hals über Kopf nach dem Hafen, der Hofstaat hinterdrein, und dies nicht parodistisch, beileibe nicht, sondern ganz ernsthaft auf den „piange“-Ton B-moll gestimmt.

---

1) (Furente per la scena.) Oh corvo! oh corvo! — 2) (prorompendo in un pianto caricato.) — 3) piango d'allegrezza.

Einleitungsscenen endlich, die, wie die vierte, der Zwischenscene im Circus einer Kunstreitervorstellung gleicht, deren Pausen die Clowns und Bajazzo's mit obligaten Spässen ausfüllen. Aehnlich hier Truffaldino und Brighella, welche auf dem Hafenthurm mit dem Fernrohr allerlei Kurzweil treiben. Truffaldino richtet es auf Parterre und Logen, und kann keine Galeere entdecken. Brighella berichtigt den Irrthum mit einer Wendung des Fernrohrs nach der Seeseite. Jetzt erblickt Truffaldino bald eine wilde Ente, bald eine Gans. Brighella berichtigt immer: „ein Galeere." Truffaldino bekennt, dass er sich geirrt, und sieht jetzt deutlich einen Esel, und je näher das Schiff heransegelt, ein immer grösseres Thier u. s. w. Die Scene ist im Stegreifkomödienstyl behandelt und bestehend aus lauter Anweisungen, wobei der Dichter den blossen Statisten abgiebt. Eine Fiaba ist also, dem Style nach, eine Harlequinsjacke, zusammengesetzt aus Flickerei von feierlichen Eilffüsslern im Tone der Cinquecentisten-Tragödie; aus Lappen von bald neckischer, bald weinerlicher Prosa im venezianischen Dialekt, und aus Fetzen endlich von Canevasscenen einer Stegreifkomödie. Wie da jene kunstgeforderte Einheit und Harmonie des Styls zu Stande komme, möchte schwer zu begreifen seyn. Wenn nur die sprachliche Hanswurstjacke nicht ein getreues Abbild der inneren Einheit und Uebereinstimmung ist! Doch da hätten wir ja den verlangten innern und äussern Einklang; die Einheit von Inhalt und Form, die Uebereinstimmung von Composition und sprachlichem Ausdruck, von innerem und äusserem Harlekin!

Die Vorstellungs- und Ueberreichungsscenen bilden den Schluss des zweiten Actes. Die Einfahrt der Galeere in den Hafen von Frattombrosa geschieht mit grossem Pomp und allen bei solchen Veranlassungen üblichen Empfangsfeierlichkeiten. Begrüssungsschüsse von der Festung, erwiedert von der Galeere, Trommelwirbel vom Thurm u. s. w. Für ein venezianisches Publicum ein Tableau, das wie ein Schluck aus Circe's Becher wirkt. Nun die Jubelumarmungen, womit König Millo den geliebten Bruder empfängt, der ihm sein Lebensglück zuführt. Die entzückungsvollen Küsse von seiten König Millo's, die Verwirrung, das Erbangen, die Herzbeklemmungen von Seiten des Prinzen, seines Bruders. Die Scala von Theateranweisungen, je nach dem

Wechsel und den Wandlungen dieser Gefühle, dieser Seelenstimmungen, die denn auch mehr in den Klammern zu suchen, als sie in dem Redeausdruck der bezüglichen, in eine so bedeutsam theatralische Situation gestellten Personen zu finden seyn möchten: das Gegenbild zu der Behandlung ähnlicher Scenen bei grossen Dichtern, wie Shakspeare, Lope, Calderon, Schiller. Die Ansprache des Königs Millo an die Braut erhebt sich nicht über die gestempelte Phrase derartiger Begrüssungen in der italienischen Tragödie. Die Situation ist vorzüglich, allein der Dichter steht nicht auf ihrer Höhe. Die Anweisungen überwuchern das Pathos des Seelenausdrucks. Nebenbei gesagt, begeht der König die Unschicklichkeit, dass er seine Rechtfertigungsrede wegen der gewaltsamen Entführung an die Prinzessin richtet, erst nachdem er den Befehl zur Vorrichtung der Hochzeitfeier im Tempel gegeben, ohne Rücksicht auf die Gesinnungen der Braut, die förmlich ihr Einverständniss mit einer eilfertigen Zärtlichkeit nach der Ansprache des Königs kundgiebt, als wollte sie dessen Unschicklichkeit vertuschen:

Millo, ich bin die Eure, und bereit
Zum Altar, zu der Hochzeit. [1])

„O edle, menschenfreundliche Prinzessin!" ruft der König entzückt. [2]) „Menschenfreundliche Prinzessin?" würde Polonius mit demselben verwunderten Kopfschütteln fragen, womit er die „schlottrichte Königin" ablehnt.

Der Uebergabe des Falken und Zelters vom Prinzen Jennaro an König Millo in Gegenwart des Pantalone ist die Schlussscene des zweiten Actes gewidmet. Wieder ein theatralisches Tableau, ein Schaustück von mehr zauberartiger, mehr Staunen- als Seelen- erregender Wirkung, mehr die Sinne verblüffend, den dumpfen Wunderglauben durch scenische Gaukeleien und Augenblendwerk weidend und ergötzend, als dass der frei über dem Märchenstoff schwebende Dichtergeist kunstwürdig und sinn-

1) Arm. Millo,
Vostra son, nol ricuso, e pronta sono
Per l'altar, per le nozze.

2) Mil. O generosa,
Umana Principessa.

reich den Hang zum Wunderglauben im Dienste des Vernünftigen, der Erkenntniss, des Zusammenhanges von innerer und äusserer Natur, von Naturmagie und Seelenleben, wirken liesse; auslichtend diesen Hang zur Ahnung einer solchen Wechselbezüglichkeit und Aufeinanderwirkung von natürlicher und sittlicher Ordnung, Natur- und Denkgesetz; den Wunderglauben aufhellend zum ahnungsvollen Verständniss: dass im tiefsten Grunde das Naturgeheimniss zu einem begreiflichen Naturgesetze sich enträthseln, das Uebernatürliche in ein denkgemässes Natürliche sich auflösen müsse; dass Magie und Zauberwesen nur den verhüllten Trieb und Drang nach Forschung und völliger Enthüllung des Natur- und Geisteslebens, nur ein unbewusstes Ringen nach schliesslicher Erkenntniss von Beider Wechselwirkung, Harmonie und Einheit bedeute, und das mit geheimnissvollen Sinnbildern bezeichnete Abraxassiegel die Auflösung des Räthsels nur so lange verschliesse, bis die kühne vorbestimmte Hand des Forschers und Denkers das Zaubersiegel bricht.

Nicht in solchem Sinne erscheinen Gozzi's Fiabe gedichtet. Sein Geistescharakter trachtet vielmehr dahin, den Volksaberglauben nicht als dunkle Folie zu poetisch lichterer Strahlenbrechung der Erkenntniss des Natur- und Geisteslebens zu benutzen; nicht die dumpfe mit magischen Schnörkeln bedeckte Abraxasgemme zum ächten Stein der Weisen, zur Untersuchungslupe im Feuer der Forschung zu schmelzen und zu lichten; nicht einen Geistesstrahl in den Wunderglauben zu werfen, der diesen aus einem Zauberspiegel Salomonis zu einem innern Refractor aushelle, welcher in dem Nachthimmel der Seele Ideen- und Gedankensonnen entdecke, die geistigen Urbilder gleichsam der wirklichen Sonnen- und Weltkörper im ausgestirnten Himmel. Gozzi's Märchendichtungen scheinen das Gegentheil von dem Allen zu erzielen; scheinen durch die Gewalt theatralischer Wirkungen das Magische in seiner starren Gebundenheit wieder zur Herrschaft bringen, und in seine altheidnischen und mittelalterlichen Rechte wieder einsetzen; scheinen den Wunderglauben gegen die Bildungsmächte des Jahrhunderts, Wissenschaft und Forschung, Erleuchtung und Aufklärung durch Kritik, Philosophie und Naturerkenntniss, ins Feld führen, und das Kindermärchen zu jenem Himmelsdrachen verpopanzen und vermummeln zu wollen, von dem der mongolische

Schamanismus Sonne, Mond und Sterne mit seinem verfinsternden Athem und Giftqualm auslöschen und verschlingen lässt. Schamanismus im Kampfe gegen den Humanismus, gegen den Geist der Wissenschaft und Forschung! Die Fiaba mit dem unverdauten Volksmärchenbuch: Il Cunto delle cunte, im Leibe, als dampfbrodelnder Drache, der die Aufklärungsphilosophie der Encyklopädisten, der die Kritik der reinen Vernunft, der die Gesammtergebnisse der philosophischen Gedankenbewegung aller Jahrhunderte, der alle Geisteslichter am unbegrenzten, die ganze Menschheit umspannenden Gedankenhimmel mit seinen erstickenden Dampfwirbeln überqualmen, ausblasen und sie dann, wie jener Talglichterfresser, mit den rauchenden Schnuppen verschlingen will! O des schönen, eines dramatischen Poeten würdigen Bestrebens! O des berufseinigen Genossen jenes anderen Drachen, jenes schwarzen Erdriesenwurms im breitkrämpigen, langschattigen, auf seine Verfinsterungsmission hindeutenden Hute, jenes über alle Länder und Welttheile hingeworfenen Schlagschattens des Fürsten der Finsterniss, jenes brennende Scheiterhaufen speienden Höllendrachen, der seit drei Jahrhunderten das erlöschende Papstthum mit seinem höllischen Feuer anzufachen sich beeifert, und nur die Leuchte des Christenthums, die reine Heilslehre Jesu immer mehr umnebelte und verfinsterte, immer russiger qualmte und schmauchte, und der den Stern der Heilsverkündung selbst, dem die drei Weisen des Morgenlandes hin zur Krippenwiege der neuen Botschaft und Welterleuchtung folgten, in einen Unglücksstern, einen Stern des Unheils, umschwärzen möchte. Denn was bedeutete der glänzende Führer-Stern, wenn nicht den schimmernden Wegweiser zum Lichtquell einer höheren, reineren Erkenntniss Gottes und seiner Schöpfung im Geiste und in der Wahrheit? Wenn nicht das Lichtsymbol einer den Geistesgesetzen gemässen, mit den Offenbarungsgesetzen und dem Wesen Gottes übereinstimmenden, die Natur vergeistigenden, d. i. als eine auf ewige Gesetze gegründete Gottesschöpfung denkenden, und diese Gesetze begreifenden Erkenntniss? Und was bedeuten jene drei vor der Krippe des Heilands knieenden Magier des Morgenlandes, denen der Stern voranleuchtete als Führer zu Dem, der allein ist der Weg und die Wahrheit und der Weg zur Wahrheit — was bedeuten diese dem Jesuskinde huldigenden Magier, wenn nicht

die Unterwerfung der Naturmagie, des heidnischen Naturdämonismus unter die Gesetze des erkennenden, die Gesetze der Natur durch die Führerleuchte der Denkgesetze, den Schöpfer in der Natur, den Geist Gottes in ihren Gesetzen offenbarenden Forschergeistes? Wie? Und die Poesie sollte diesem Gottesgeiste der Forschung und Wissenschaft feindselig entgegentreten dürfen? Sollte Christi Heilslehre des Geistes, der wahren Gotteserkenntniss, der Erforschung Gottes und seines göttlichen Geistes in den Naturgesetzen, sollte diese Heilslehre von der Uebereinstimmung der Gesetze des Geistes und der Natur, und Beider mit Gottes Wesen, durch den Ungeist dumpfer und unbegriffener Zaubergewalt, ausserhalb der Natur- und Gottesgesetze das menschliche Thun und Wollen bestimmender und diesen Gesetzen hohnsprechender Magie entweihen und beflecken dürfen? Die Poesie sollte sich an dem Sendungszwecke Christi, an seiner Erleuchtungsmission, seinem Befreiungs-Werke von dem Geiste der Finsterniss, dessen eherne Pforten er zerbrochen, von dem Thiergeiste des Naturdämonismus; die poetische Gestaltung sollte sich an diesem Erlösungswerke ungestraft versündigen dürfen durch Verfinsterung des Geistes, mittelst einer das Ursächlichkeitsgesetz selber aufhebenden Zauberlehre im Dienste der Unfreiheit, der unerwehrbaren Gebundenheit des sittlichen Wollens? Sollte gar diesen gespenstischen, schamanenhaften, an Naturkörpern, an Unholden haftenden Fatalismus in derjenigen Form poetischer Composition zur Geltung bringen dürfen, in deren Bestimmung es gerade liegt, den Naturdämonismus als blinde Leidenschaft zu brechen, und den Wunder- und Aberglauben selbst in Dienst und Pflicht einer sittlichen Läuterung zu nehmen?

Hievon findet sich in Gozzi's Fiabe kein Kunstbewusstseyn. Bei ihm arbeiten die sittlichsten Affecte dem Zauberglauben in die Hände, nicht umgekehrt. Ein Hauch der schamanischen Geistes- und Willenserstarrung durchschauert auch diese Schlussscene des zweiten Actes seines Raben-Zauberdrama's. Prinz Jennaro überreicht den Falken seinem Bruder, König Millo: in welcher Stimmung? Gebunden durch Zauberbefehl, den fatalistischen Vogel überreichen zu müssen, bei Gefahr, zu einer Marmorstatue zu erstarren. Dieses Pathos, dieser Conflict zwischen seiner Bruderliebe, zwischen der Furcht um die vom Falken bedrohten

Augen des Königs und der Angst wegen seiner Versteinerung, dieser Affect ist selbst gleichsam schon von der Versteinerung ergriffen, ein verzauberter Affect mithin, kein freier, poetischer, kein tragischer Affect, der Furcht und Mitleid erregt, jene Furcht und jenes Mitleid nämlich, welches ein frei eingegangener Conflict zwischen Leidenschaft und deren Folgen in unserer für gleiche Wechselfälle sympathisch gestimmten Menschenbrust erweckt. In dieser fatalistischen Angstklemme schneidet Prinz Jennaro, gleich nach Einhändigung des Falken, demselben den Kopf ab. König, Pantalone, Jennaro, stehen alle drei da, geistesstarr, zaubersteif, verloren in verblüfftem Staunen, das sich auf den höchsten Punkt bei König Millo und Pantalone steigert, als der Prinz dem zugeführten Pferde mit wuchtvoll geschwungenem Schwerte die Vorderbeine abhaut, und das stürzende Thier den Pantalone mit niederreisst unter seinen Leib. Können die Empfindungen des Zuschauers anderer Art seyn, als die eines dumpfen Staunens? Es wäre denn das sich hinzumischende Gefühl eines schaudernden Unwillens, ob solches grassen, barbarischen Spuks; es wäre denn dieses Gefühl, das die Empfindungen des Zuschauers von den über die handelnden Personen vom Dichter verhängten Gemüthsbewegungen unterschiede. Denn Jennaro's Thun ist kein Kampf mehr mit dem sogenannten Schicksal, d. h. mit den unausweichlichen aber freiwillig übernommenen Folgen einer heroisch ruhmwürdigen oder frevelhaften That; und diesen Nachweis der Identität des Verhängnisses mit der Nothwendigkeit solcher unausbleiblichen Folgen führt eben das Drama. Prinz Jennaro's Lage in dem Zwickmühlendilemma zwischen der Lebensgefahr des Königs, seines Bruders und seiner eigenen Versteinerung gleicht vielmehr der Lage eines von zwei nach entgegengesetzten Richtungen hinstiebenden Pferden zerrissenen Menschen. Ein Zaubermärchen konnte freilich auch dieses Spectakel zum Besten geben, wie jene Zauberpantomime die Zerstückelung des Harlekins und gleich darauf die Wiederzusammenschiessung seiner Gliedmassen aus der Kanone; nicht aber das kunstgerechte Drama. Eine Erregung von Furcht und Mitleid durch das Geschick des Prinzen wäre nur denkbar, wenn das Publicum in solchem Wunder- und Zauberglauben noch so tief befangen wäre, dass es ähnliche Zauberwirkungen für sich befürchten könnte. Bei allem Schauer-

gnügen aber an dergleichen als Kindererinnerungen sympathischen Märchenspielen auf dem Theater, dürfen wir doch nicht voraussetzen, dass der überwiegende Theil des venezianischen Publicums auch den Kinderglauben an derartige Fratzen bewahrt hätte. Und wäre dem also, ist der Dichter dazu da, um solchen Aberwitz zu nähren und zu unterhalten? Oder gar, wenn er auf einen solchen Kinderglauben bei seinem Publicum nicht rechnen kann, ihn künstlich mit allen Mitteln theatralischer Blendwerke zu erzeugen? Beiderlei Bestrebungen müssen wir von der Leber weg als kunstverpönt, als unwürdig, freventlich und unsittlich brandmarken. Ueber die auf den dramatischen Affect ausgedehnte Zauberwirkung haben wir gelegentlich der Çakuntalà von Kalidása unsere Ansicht ausgesprochen. Shakspeare's in dieses Genre einschlagende Zauberdramen werden uns belehren, mit welcher Weisheit und kunstgeweihten Geistesfreiheit der Meister aller Meister auch das Zauber- und Wundermotiv im Dienste der poetischen Geistes- und Gemüthsbefreiung, nicht der Gemüthsverwirrung und Geistesverdunkelung, benutzt und behandelt hat.

Als König Millo sich von der Betäubung erholt hat, erklärt er des Prinzen unerhörte Streiche an seinem Hochzeitstage nicht als Verrücktheit, sondern als blinde thörichte Liebe zu Armilla und als wüthenden Hass gegen ihn, seinen König und Bruder, [1]) und entfernt sich mit der Prinzessin am Arm, und mit den Worten: Er werde ihn zu strafen wissen. Die Bemerkung des alleingebliebenen Prinzen: Dass er durch Köpfen des Falken und Abschlagen der Pferdebeine die theuren Augen, das Leben dem Bruder gerettet, wäre ohne Zauberspuk weit rührender. Wie denn derselbe Grundgedanke heroisch treuer Bruderliebe und duldungsvoller Verkanntheit, als reines Schauspiel durchgeführt, ungleich bewältigender wirken würde, als in Märchenform, zumal bei so crassabergläubischer Färbung. Das Phantastische hat nur

---

1) Il procurar ritardo
Alle mie nozze, e l'inaudita, estrana
Forma d'insolentarmi co' dispetti
Chiaro palesa un cieco, inopportuno
E folle amor, che per Armilla avete,
E ch' odio verso me v'accende il seno.

dann einen poetischen Werth, wenn es die Zwecke des Kunstverstandes fördert, nicht dass es sie untergrabe. Dieser Mangel an Kunstverstand und Einsicht in Bezug auf die Wahl einer zweckentsprechenden Kunstform ist ein Grundgebrechen der meisten dieser Fiabe, und erklärt auch deren, trotz allen Wundergeschreies, ephemere, meteorenhafte Wirkung.

Der dritte Act bringt die Entwickelung nicht wesentlich weiter; es ist ein Hinhaltungsact, da er nur dazu dient, den Verdacht des Königs gegen den Prinzen zu verstärken. Im Einverständniss mit Prinzessin Armilla belauscht der König ein Gespräch des Prinzen mit der Braut, die ihn um Aufschluss über die Beweggründe seines Handelns bittet. Die peinliche Lage des Prinzen verbietet ihm eine offene Erklärung. Er kann nur „weinen", wieder weinen [1]); kann nur schmerzvoll hinknieen vor der Prinzessin, und sie um Aufschub der Hochzeit bitten, und knieend ihre Hand fassen und darauf weinen. [2]) Das ist Wasser auf des Königs Mühle. Er tritt wüthend hervor, schleudert gegen den armen Prinzen lebensgefährliche Drohungen, und führt die Prinzessin zum Traualtar. Der chirurgisch verbundene und geschindelte Pantalone kann mit allen herzrührenden Beschwörungen auch nichts Näheres aus dem Prinzen herausbringen über den geköpften Falken und die abgehackten Pferdebeine, unter deren Hufen Pantalone geschleudert worden. Was bleibt übrig: „piange." Und nun erst das „piange", als Admiral Pantalone in der 6. Scene von Minister Tartaglia vernimmt, der König habe die Verbannung des Prinzen nach der Thräneninsel [3]) beschlossen, einer Zauberinsel, die allem Anschein nach in einem Meer von piange schwimmt, und wo die eingeklammerten piange's auf den Bäumen wachsen. Die letzte Scene des Actes, eine Stegreifscene, worin Truffaldino im schwülstigen Pindarstyl des Chiari, aber nicht in Martellianischen Versen, sondern in Endecasillabi, eine bombastische Schilderung von der Trauung des königlichen Paars im Tempel, und von dem dabei vernommenen Unheil ver-

1) Arm. Piangete!
Oh Dio, che vedo mai? Piangete!

2) (prende una mano piangendo ad Armilla.) — 3) nell' Isola del pianto.

kündenden Geheul der Nachtvögel Schuhu, Kauz und Eulen dem Brighella und Pantalone declamirt, beschliesst Pantalone mit einem Jammergeheul [1]), als ob er den Schuhus, Käuzen und Eulen zeigen wollte, wie man heulen müsse.

Die erste Scene des 4. Actes bietet wieder ein ergreifendes Schaustück. Im Vorzimmer zum königlichen Brautgemach sieht man eine Platte des Marmorbeckens sich heben, und den Prinzen Jennaro mit einer brennenden Fackel in der Hand aus der Oeffnung emporsteigen. Die finstere Bühne wird ab und zu vom Blitze erhellt. Diese Blitze wirft aber das Schnauben des Ungeheuers, das schon herannaht, um, verkündetermassen, den König vom Brautlager aus den Armen der Braut zu schnappen und zu verschlingen. Schaudernd erblickt der Prinz den fürchterlichen Drachen, der „einige Flammen" speit. [2]) Der Prinz pflanzt die Fackel auf, und greift den schauerlichen Wurm [3]) mit dem Schwerte an. Entsetzensvoller Kampf, dessen Erhabenheit schon den Schritt zum Lächerlichen zurückgelegt hat. Der Prinz wird vom Unthier mit dem Schwanze zurückgeschleudert, das schon vor dem Eingang des Brautgemaches steht. Der Prinz rafft sich auf, fasst mit beiden Händen sein Schwert, führt einen mächtigen Hieb auf das Ungeheuer, der zugleich die Thore des Brautgemachs spaltet. Dieses öffnet sich. Der Drache verschwindet. Jennaro bleibt mit dem Schwert in beiden Händen vor dem Eingange wie angedonnert [4]) stehen. König Millo tritt ihm halb entkleidet entgegen, mit einem Licht in der linken, einem blanken Schwert in der rechten Hand, den Prinzen in der bezeichneten Stellung vor sich schauend. Betroffen tritt der Prinz einen Schritt zurück. Die Situation wirkt mächtig; ist aber vom Märchen vorgeschrieben, und würde doch noch gewaltiger wirken, wenn der Drache, den sich die Märchenphantasie blos vorstellt, nicht in leibhafter Gestalt als Theaterwüthrich erschien in Leinwand und Pappe „grässlich beschmiert" mit Coulissenfarbe; mit andern Worten, wenn die Märchenfratze aus dem Spiele bliebe. Der Prinz will Erklärungen stammeln, darf nicht, muss verstum-

1) commiserandolo (den Prinzen, der sich nirgend finden lasse) con delle grida entra da una parte. — 2) uscirà un grande, e spaventoso dragone, che vomiterà qualche fiamma. — 3) orrido verme. — 4) attonito.

men; die Furcht, zur Bildsäule zu versteinern, lähmt seine Zunge. Der König erblickt darin das Bekenntniss seines Verbrechens, eines versuchten Bruders- und Königsmordes und ruft nach seinen Dienern. Die beiden Staatsminister, Leandro und Tartaglia, verhaften den Prinzen, der sie selbst zur Vollziehung des königlichen Befehls auffordert. In einer Einschiebselscene ermahnt Smeraldina die Armilla zur Flucht. Armilla kann sich aber von dem geliebten Gatten nicht losreissen.[1] Die Armilla ist die schwächlichste, müssigste Figur im Stücke.

Wir finden Jennaro im Kerker mit Ketten belastet, vom Hofgericht zum Tode verurtheilt. Er ruft den „grausamen Norando“ an, ihm wenigstens den Tod durch den Trost zu versüssen: ob mit seinem Leben auch die seinem Bruder drohenden Gefahren schwinden würden. Norando erscheint wunderbarerweise [2]) hereinschreitend durch die Kerkermauer. Der Trost, den der Rache schnaubende Zauberkönig spendet, ist: „Stirb, Frauenräuber, und mit dem Brandmark des Verräthers stirb! Enthüllst du deine Unschuld, so wirst du zum Steinbild.“ [3]) Kniefällig fleht der Prinz um Gehör. Norando will nicht hören, weist ihn mit dem Zornwort: „Lerne Frauen rauben!“ [4]) zurück, und verschwindet durch die Kerkermauern. Jennaro ruft verzweifelnd des Himmels Mitleid an und weint (piange).

Pantalone eilt herbei, um sein Herzblatt, den unglücklichen Prinzen, zur Flucht zu bewegen, da sein Tod seine Schuld beweisen würde. Letzteres sieht der Prinz ein, nicht aber, wie die Flucht seine Unschuld beweisen möchte. Um diesen Beweis zu liefern, ist er endlich entschlossen, das Schweigen zu brechen. Nicht soll ein schmachvoll Angedenken von ihm zurückbleiben.[5])

---

1) Io fuggir? Come
Potrei staccarmi dall' amato sposo?

2) prodigiosamente.

3) Mori, ladron di donne, e coll' infamia
Mori di traditor. Se 'l vuoi palesar
La tua innocenza, statua diverrai.

4) A rapir donne, impara.

5) (aparte.) Alfine, oh Dio! si ceda
All' empio mio destin. Di me non resti
Un infame memoria tra le genti.

Der Prinz lässt durch Pantalone den König um eine Unterredung vor seinem Tode bitten, um seine Unschuld darzuthun. Pantalone, ausser sich vor Entzücken, küsst den Prinzen zu wiederholten Malen mit ungestümer Inbrunst, weinend vor Freuden und stürzt davon, um den König herbeizuholen. Tartaglia erscheint, von Wachen begleitet, mit dem Todesurtheil, das er dem Prinzen „heftig weinend" vorliest [1]), und überliefert den Prinzen, „immer weinend" [2]), der Wache mit dem Auftrage, dafür zu sorgen, dass binnen einer Stunde demselben, laut Urtheil, der Kopf abgeschlagen werde. Er empfiehlt sich und wünscht seiner Hoheit einen guten Morgen [3]), immer weinend. Der Schein von Parodie, der durch diesen Abschiedsgruss auf die feierlich tragische Scene fällt, ist ein Fehler. Auch darin verstossen Gozzi's „tragikomische" Fiabe häufig, dass oft das Komische nicht zu kunstgemässer Verstärkung oder Abdämpfung des tragischen Eindrucks, sondern zu dessen Abschwächung sich einmischt, und dergestalt der ernsten Wirkung die Spitze abbricht.

König Millo erscheint am Kerker, lässt dem Prinzen die Ketten abnehmen und ladet ihn ein, sich neben ihn auf einem Polster, „nach orientalischer Art" [4]), niederzulassen. Der Prinz klagt über die Unzärtlichkeit seines königlichen Bruders mit obligater Piange-Begleitung; erinnert ihn an ihre gegenseitige, von Kindheit auf gepflegte brüderliche Liebe, jetzt unter Piange-Begleitung von seiten des Königs. [5]) Erinnert ihn an die Qualen, Mühsale und Gefahren, die er für ihn, infolge des erschossenen Raben, erduldet, und nun soll er diese Liebesbeweise mit dem Tode büssen, zu dem ihn sein königlicher Bruder verurtheilt, und „weint." Der König „wischt sich die Augen" [6]), muss aber seinen Bruder auffordern, die Beweise seiner Unschuld beizubringen, widrigenfalls würde er sich entfernen. [7])

Dem Prinzen sitzt das Messer an der Kehle und er schickt sich an, seine Unschuld darzuthun mit Schauergefühlen, wie kein

---

1) (legge piangendo interrotamente.) — 2) (sempre piangendo.) — 3) Felice giorno a Vostra Altezza. — 4) all' orientale. — 5) (Millo commosso piangerà.) — 6) (rasciugandosi gli occhi.)

7) O mi scoprite
Innocenza, o men vado.

Missethäter seine Schuld bekennt, nachdem er den König flehentlich unter „heftigem Weinen" gebeten, ihn nicht zur Enthüllung seiner Unschuld zu zwingen [1]; der König besteht darauf. So möge er sich denn, ruft der Prinz sich mit Ungestüm erhebend, auf eine Weinerei gefasst machen, wie sie noch nicht dagewesen.[2] Und beginnt von A bis Z haarklein zu erzählen, was wir Alle schon wissen, mit angesehen, mit erlebt: von den zwei Tauben, von den Prophezeiungen, Warnungen, Schicksalsbeschlüssen, angedrohten Verzauberungen etc. etc. Dann vom Falken, vom Pferde. Während dem Sprechen fühlt der Prinz mit Entsetzen die Versteinerung beginnen, die denn auch wirklich unter Erdbeben vor sich geht. Die Verwandlung in weissen Marmor erfolgt zunächst von den Füssen bis zum Knie, da der Prinz mit den Beweisen seiner Unschuld noch nicht zu Ende ist. Nach Massgabe als er seine Unschuld erhärtet, schreitet die Versteinerung weiter, von unten nach oben und immer in Begleitung von Erdbeben, bis zuletzt Kopf und Gesicht in bildweissen Marmor sich verwandelt. Jetzt ruft König Millo des Himmels Blitze an, ihn zu erschlagen; jetzt beweint er das grauenvolle Geschick des unschuldigen Bruders; jetzt fordert er sein Gefolge auf, das geliebte Standbild in den Palast zu tragen; jetzt zerschmilzt er vor Weinen, mit dem Vers den Act beschliessend: „zu seinen Füssen will ich sterben, aufgelöst in Thränen." Dieser Fünfzehnsylbler ist im Original ein Martellianer mit einem Sdrucciolo:

Zu seinen Füssen will zu Tod ich weinen mich.[3]

Das Geschäft bemüht sich Pantalone gleich bei Beginn des fünften Actes vor unsern Augen abzumachen. Hingeworfen vor dem zur Bildsäule erstarrten und nun im Palastsaal aufgestellten Prinzen, trifft der jammernde Pantalone ernstliche Anstalten, sein Fleisch in einen Thau aufzulösen, nach der Stegreifanweisung „sempre piangendo." Nachdem er in der Eigenschaft eines Admirals ein Meer von Thränen zu den marmornen

---

1) Deh non m'astringete
A palesarvi l'innocenza mia (piange dirottamente).

2) Apparecchiati a piangermi innocente,
Ed a piangermi in vano.

3) A suoi piedi morrò distratto in lagrime.

Füssen des verzauberten Prinzen geweint, erhebt er sich, um drinnen im dunkelsten Kämmerlein ein Solo zu weinen, und dort seine Auflösung abzuwarten (geht hinein sich schüttelnd vor Weinen).[1])

Es folgen die Wehklagen König Millo's vor dem versteinerten Bruder, die in ein Anflehen um Verzeihung übergehen, welches mit dem Vorsatze schliesst, hier, zu des Bruders Füssen, zu sterben (bitterlich weinend).[2]) Zum Glück platzt eine Wand, und durch die Spalte tritt Norando, um den in keinem Vers, keinem Hauch, über die Gewöhnlichkeit solcher eilfsylbigen Threnodie sich erhebenden Klageerguss des Königs, um eine Linie durch die Verkündung höher zu schrauben: Dass an dem ganzen Unheil das Geschick schuld sey, „Il destino.“ Im Buch des Schicksals stand geschrieben des Raben Tod, des Ogers Verfluchung, der Raub Armilla's; stand sogar seine an des Königs Stamm und an seinem eigenen verübte grausame Rache geschrieben; stand folglich auch im Buch des blinden Fatums die Bearbeitung des Märchens vom Raben in eine Fiaba geschrieben, die den heidnisch-, den mongolisch-crassesten Fatalismus als Petrefact in der Pagode des Drama's der Tartaren und Kalmucken aufstellt, um ihn anzubeten. König Millo jammert zu den Füssen des Zauberers um Erbarmen. Mit Freuden gebe er sein Leben her für die Entzauberung des Bruders. Nur ein Mittel, ruft Norando, gebe es, den Prinzen vom Zauberbanne zu lösen: wenn nämlich Armilla mit diesem Dolche vor dem versteinerten Prinzen sich tödte. Ihr auf das Steinbild gespritztes Blut vermöge allein, dem Prinzen seine Gestalt wieder zu geben. In einem Aparte klagt der Zauberer die „barbarischen Sterne“ an, dass er, als Vater, dieses letzte Mittel an die Hand geben muss; allein es steht geschrieben schwarz auf weiss im Märchenbuch des neapolitanisch-mongolischen Fatums, dem daher auch der Dichter der danach bearbeiteten Fiaba unverbrüchlich nachleben musste. „Barbarische Sterne“ — die armen Sterne, was nicht denen

1) Farò forza a mi istesso, e in te la più scura stanza desto palazzo anderò a pianger solo, e a aspettar quella morte, che me sento vicina (entra piangendo dirottamente). — 2) qui la mia morte seguira a' piedi tuoi.



alles in die goldenen Schuhe gegossen wird. Barbarisch seyd nur ihr, ihr Märchendramendichter, die ihr, ohne über Wesen und Begriff des Märchens und die Verwendbarkeit der Märchenform für die dramatische, dieser Form, der Idee und Bestimmung des Drama's nach, keineswegs günstige Gestaltung nachgedacht zu haben, und ohne das Kunstgenie zu besitzen, aus diesem heraus das schwierige Problem zu lösen, Zwittergebilde erzeuget, die sowohl das Märchen, wie das Drama verläugnet und zurückstösst.

Armilla erfährt von ihrem Gemahl, König Millo, den eben aus dem Munde ihres Vaters vernommenen Schicksalspruch, den er ihr, weinend natürlich, mittheilt, und ergreift den ihr vom König gezeigten, vor der Bildsäule liegenden Dolch, nachdem der König „in Wuth" sich entfernt und zu dem Zwecke seine ihm eben angetraute und geliebte Gemalin schreckbetäubt allein gelassen [1]), und stösst sich den Dolch, die Statue umarmend, nach einem Verzweiflungsmonolog, in die Brust. Ihr Blut bespritzt die Statue, die augenblicklich die weisse Marmorfarbe verliert, und als Prinz Jennaro in seinem natürlichen Teint frisch und munter vom Gestell herunterspringt. [2]) Armilla hat nur noch so viel Zeit und Lebensodem, um Jennaro über den Vorfall aufzuklären, und ihn von dem nun zum drittenmal gehörten einzigen Mittel seiner Entzauberung in Kenntniss zu setzen, und stirbt dann in den Armen ihrer getreuen jammernden Kammerjungfer Smeraldina. König Millo wartet ab, bis Armilla gründlich todt ist, stürzt dann herein, und ächzt beim Anblick der Leiche: „Hier liess ich sie allein zurück", und versucht den Eselsstreich mit seiner Verzweiflung zu entschuldigen [3]), hebt den Dolch auf vom Boden und will sich erstechen. Jennaro fällt ihm in den Arm. Die Scene verändert sich plötzlich; alle düsteren Spuren verschwinden. Man erblickt einen grossen, glänzen-

---

1) (entra furioso. Armilla resta attonita.) — 2) Jennaro balza giu dal piedistallo.

3) Qui sola
La lasciai: disperato, forsennato
Cieco non vidi, che la generosa
Donna potea da se . . .

den Saal, und aus dem Hintergrunde desselben den Zauberer Norando hervorschreiten, und verkünden:

> Genug seyd ihr nunmehr gestraft; genug
> Habt ihr geweint [weiss Gott!]. Ein todtgeschossner Rabe
> Musst Ursach' eines Raubes seyn; der Raub
> Für euch unheilvoll werden, und für mich.
> Schon sah den todten Raben ich erstehn
> Durch meiner Tochter bittern Tod, und froh
> Darob den garst'gen Oger. Nun erst ist
> Die Freiheit mir vergönnt, nicht grausam mehr
> Zu seyn. Erfüllt nunmehr ist auch das grosse
> Geheimniss; fragt nur nicht nach Grund und Ursach. [1])

Jennaro denkt, was ihm der auferstandene Rabe helfen könne, wenn Armilla seinetwegen in ihrem Blute schwimmt, und fordert von dem Rabenvater dessen eigene Tochter wieder. Der Zauberer wird sich doch vom allergewöhnlichsten Professor der natürlichen Magie nicht spotten lassen, welcher Tauben und Meerschweinchen die Köpfe abschneidet und sie mit wieder angesetzten Köpfen auferweckt. Norando fasst Armilla bei der Hand und spricht:

> Erheb' Dich, Töchterchen Armilla. Nichts
> Vermag sich meiner Macht zu widersetzen.
> Nun kann ich menschlich seyn. Erheb' Dich, Tochter! . . .

Armilla, als gehorsame Tochter, befolgt des Vaters Befehl augenblicklich und erhebt sich. Jubel und Wonne. König Millo entzückungsvoll: „Gattin!" Armilla selig: „Gatte!" Jennaro: ausser sich vor Freude: „Schwägerin! O Wunder!" Smeraldina rasend vor Jubel [2]): „O erstaunlich! O was seh ich! O

---

1) A bastanza fin or puniti siete;
A bastanza piangeste. Un Corvo ucciso
Doveva un ratto cagionare; il ratto
Esser dovea funesto a un grado estremo
Per voi, per me. Già vidi 'l Corvo estinto
Resuscitato per la morte acerba
Della mia figlia, e l'orrid' Orco allegro.
Or solamente in libertà rimango
Di non esser più crudo. E già compinto
Il grand' arcano, nè ragion si chieda . . .

2) Furiosa di giubilo.

Theure!“ Und Umarmungen und Küsse von allen Seiten. Die beiden Staatsminister, Leandro und Tartaglia, Admiral Pantalone, Truffaldino und Brighella, des Königs Waidknechte, sie stürzen sämmtlich herbei, um bei den Umarmungen und Küssen ohne Ansehen der Person sich zu betheiligen. Doch jene ganz in schwarzen Zunder verhüllte, unheimliche Gestalt, mit langmächtigen, über die ganze Bühne hinfegenden Schleppgewanden, die mitten im Freudengetümmel umherschleicht, unbemerkt und unsichtbar, wie es scheint — Wer ist sie? Nun steht sie dicht vor dem Zauberer Norando, der sich eben zum Abschiedsgrusse an das Publicum räuspert. Von einem leisen Schauer ergriffen, tritt er einen Schritt zurück, indem er zugleich rasch die Kopfhülle der dunklen Gestalt zurückwirft, und in ihr, entsetzt, das blinde Fatum erkennt. An Stelle der Augen stecken ihr in den Höhlen zwei blutfeuchte Schwämme, und in dem Rachen des unförmlichen Gesichtsklumpens klappern ihr beständig die Zähne, wie im geschüttelten Becher die Würfel. Sie hat aus dem weitbauschigen Zundermantel ihre langen, dürren, behaarten Gorilla-Arme vorgestreckt, und Hände, wie die des rauhen Esau. Mit der Rechten hält sie den blutigen Rumpf des geköpften Falken dem Zauberer vor die Augen; mit der Linken die dem Jagdpferde abgehackten Vorderbeine, während ein behender Mantelruck den verstümmelten Rossleib entblösst, den sie unter der wallenden Schleppe nachschleift. „Verworfener Sclave!“ — schnaubt sie mit rasselnden Zähnen und heiserer, von Millo und seinem Hof in ihrem Jubelrausche nicht vernommener Stimme — „Elender Sclav'! der du selbst dich nur den Vollstrecker meiner Befehle nennest, als meinen willenlosen Knecht oder Minister [1]), was auf Eins herauskommt, dich betrachtest — wagst du hier deinen Hokuspokus wie ein gemeiner Schwarzkünstler und Markt-Gaukler zu treiben hinter meinem Rücken? Soll das Blut“ — auf Falken- und Pferderumpf zeigend — „umsonst geflossen, die kostspielige Marmorversteinerung des Jennaro nur ein Gipsüberzug gewesen seyn, den du wie einen Kreide- oder Mehlschlick wieder ablecken durftest mit deiner verruchten, von Zaubersprüchen geifernden Zunge? Soll mein Oger vergebens geflucht, mein

1) Nor. Io di quel (del destino) sono ministro. Atto V. Sc. 4.



Taubenpaar in den Wind prophezeit, mein Drache Feuer und Flamme für nichts und wieder nichts gespieen, in der verzweifelten Paukerei mit dem Prinzen wie ein Schwein geschwitzt, und dann, froh mit einem blauen Auge davon zu kommen, sich noch mit gespaltenem Schädel gedrückt, kurz gearbeitet haben pour le roi de Prusse, damit alles wieder in integrum restituirt werde, so dass die fünf Acte ins Wasser geschmissen sind und ich, verlacht und verspottet, abziehen muss mit langer Nase?" — „Ich bitte allerunterthänigst" — stammelt, tiefgesenkten Hauptes der Zauberer — „Ihro Majestät wollen in allerhöchstihro allergnädigster Blindheit den Schreck zu erwägen geruhen, den meine Spielpuppen dort in jedem Falle davontragen. Auf den Merks kommt es ja hauptsächlich an in derlei den grossen Kindern dort in Parterre und Logen vorgespielten Schnurren und Popanzereien. Dergleichen muss nicht so ernsthaft und haarscharf genommen werden, wie etwa eine nach strengen Kunstgesetzen gearbeitete Tragödie oder Komödie. Unter uns gesagt, Majestät: können wir froh seyn, dass die Sorte Dramen, die Fiabe, aufgekommen und solchen Zulauf haben. So eine vom ächten Kunstgenie eingegebene Tragödie voll poetischer Vernunft, die im Grunde übereinstimmt mit dem gesunden Menschenverstand, oder ihm doch wenigstens in den wesentlichen Punkten nicht widerspricht, eine Tragödie wie eine von Aeschylos oder gar eine von dem Teufelskerl aus Stratford, eine Tragödie der Art, Dramen, oder auch Komödien, gedichtet mit den Tendenzen des Aristophanes, Molière, oder, um den Unausweichlichen nochmals zu nennen — mit den Intentionen des Teufelrackers von Stratford — Bühnenstücke solchen Schlages spielen uns den Garaus und werfen uns zum alten Eisen. Neben einem Zauberer, wie der Prospero, dessen Zauberstückchen sich in den reinsten Verstand, die klügste Vernunft und die menschlichste Weisheit auflösen, komm' ich mir vor, wie der Esel neben dem Propheten. Und was Ihro Majestät anbetrifft, so werden Allerhöchst-Sie von selbst in Allerhöchst Ihrer Allerdurchlauchtigsten Blindheit geruhen, einzusehen, dass jede wahrhaftige Tragödie oder Komödie Ihro Majestät in die Rumpelkammer spricht zum alten Plunder. Dahingegen der schöne Weizen, der uns Beiden in Zauberstücken, wie dieser „Rabe", blüht, worin nicht nur der Vernunft im Allgemeinen, wo

sogar dem dramatischen Handwerk, der Planführung, dem regel- und kunstgerechten Zusammenhang der Motive, der Ineinandergründung und Wechselfolge sich gegenseitig bedingender Momente, Hohn gesprochen wird, ohne dass die von all' den Zauberverwandlungen, Taschenspielerstückchen und dem schauerlichen Mummelschanzwesen verblüfften und sich graulenden grossen Kinder in Logen und Parterre es ahnen und merken! Welcher dramatisch ursächliche Zusammenhang verknüpft z. B. den Raben des Oger mit dem Raub meiner Tochter Armilla? Welche Beziehung waltet ob zwischen der Wiederbelebung dieses stupiden Raben mit dem auf den versteinerten Prinzen hingespritzten Blute meiner Tochter? Schreibt die dramatische Technik nicht die Nothwendigkeit einer innern Causalität, Verständigkeit, einer logischen Motivirung selbst dem Märchen- und Zauberdrama vor? Und die dramatischen Verbindungsfäden zwischen dem Raben und mir und meiner Tochter waren doch so leicht zu knüpfen! Der Rabe konnte meinetwegen der Sohn, Bruder oder sonst ein naher Verwandter des Oger seyn, und ich konnte diesen nahen Verwandten des Oger aus den und den Gründen in einen Raben verzaubern, und so die Raubentführung meiner Tochter durch den Prinzen als eine wegen der Verzauberung und infolge der Verfluchung des Oger über mich verhängte Vergeltung erscheinen. Kurz auf tausenderlei Weisen liess sich eine Wechselbeziehung zwischen dem Geschicke jenes für das Stück ganz müssigen und verlorenen Raben und den Geschicken meiner Tochter und des Prinzen anspinnen. So aber steht der Tod des Raben und seine Wiederbelebung ganz unvermittelt da, ausser aller Verbindung mit der Haupthandlung; ein dumpfes, taubes, todtes Motiv, aus dem nimmermehr eine wahrhaft lebendige Handlung von innerem Zusammenhange, ein gutes Theaterstück, sich entwickeln lässt. Wer merkt das aber — fragt Norando mit einer flüchtigen Handbewegung gegen das Publicum — merkt und beachtet das? Keines von den gaffenden, staunseligen grossen Kindern, nicht eines! Majestät und ich haben daher alle Ursache, unserem Hofpoeten, dem Dichter des „Raben", zu danken, dass er sein Publicum durch allerlei Schau- und Blendwerk so geschickt in einem fortwährenden Dusel erhält, dass die Zuschauer zuletzt Sinne und Verständniss für die innern Gebrechen eines dramatischen Ge-

dichtes verlieren, und vor lauter Staunen und Stegreifaction stupid und stumpfgeistig werden, wie die Opiumesser. Heil ihm, müssen wir im Stillen rufen, ihm und seinem Bestreben, das unserer Herrschaft wieder den Weg bahnt. So lobenswürdig das Grundmotiv des Stückes, die Bruder-Liebestreue, — ein Motiv, das übrigens schon im neapolitanischen Märchenbuche fix und fertig vorliegt — so lobenswerth das Rabenstück dieses Motiv zur Geltung bringt: hätte eine tiefe, geheimgehaltene, kampfvolle, mit der Bruderliebe des Prinzen in Conflict gestellte Leidenschaft für meine Tochter Armilla die Wirksamkeit seiner Bruderliebe nicht noch erhöhen, und dem Drama noch eine anziehendere und ergreifendere Wirkung verleihen müssen, wenn der Prinz das Alles, was er aus Bruderliebe wagt, wenn er dasselbe, trotz der mächtigen, aber heroisch niedergekämpften Leidenschaft für Armilla, dennoch für den Bruder unternommen und vollbracht hätte? Das würde freilich eine bewusste, hochsinnige und sittliche Willensstärke vorausgesetzt haben, die sich mit dem dumpfen, gebundenen, verzauberten Geisteszustand, den diese Art Dramen bedingen, nicht vertragen möchte. Desto mehr Grund und Ursache haben wir Beide, Majestät und ich, uns zu einem Poeten Glück zu wünschen, der mit so erfolgreichem Instinct unter dem Zauberbanne seiner Märchenspiele dichtet, dass er mit der Sicherheit eines Traumwandlers um keines Haares Breite abirrt nach der Richtung der uns feindlichen Geistes- und Herzenserleuchtung, Willensläuterung und endgültige Beugung des leidenschaftlichen Eigenwillens unter das Vernunftgesetz und Weltgebot bezweckenden, und durch eine verbildlichte Handlung veranschaulichenden dramatischen Kunst; der im Gegentheil mit somnambuler Unfehlbarkeit die Linie einhält, auf welcher er sein Theater und sein Publicum unserer Herrschaft in die Arme führt. In Allergnädigster Erwägung alles Dessen geruhen daher Ihro Majestät huldreichst zu gestatten, dass ich der erhabenen Weisheit Allerhöchstihro erleuchteter Blindheit eine wohlverdiente Auszeichnung für unsern, um Ihro Majestät hochverdienten Poeten vorzuschlagen mich erkühne." — „Auszeichnung? — schnarrte unwirsch die verhüllte Gestalt, indem sie den Falkenrumpf und die beiden Pferdebeine dem Zauberer noch näher unter die Augen hielt — Auszeichnung? Für solche Thaten etwa? Eh dieses Blut nicht

gesühnt ist." — „Wie glücklich schätz' ich mich" — erwiederte der Zauberer — „dass mein Auszeichnungsvorschlag mit dieser Sühne Hand in Hand geht! In der Verwirrung so vieler, kraft meiner Zauberkunst bewirkten Auferweckungen, ist dieser beiden unglücklichen Schlachtopfer — ich will es nur gestehen — gänzlich vergessen worden. Um so glänzender wird die Genugthuung seyn, die ihrer harrt, wenn gerade sie auserlesen sind, unsern Dichter für seine grossen Verdienste zu belohnen." — „Der kopflose Falke?" fragte die dunkle Gestalt mit quäkend verwunderter Betonung. „Nicht kopflos" — sagte mit lächelnder Verneigung der Zauberer. „Den Kopf des Falken brachte mir einer von meinen dienstbaren Geistern; hier ist er." Zieht den vom Prinzen abgehackten Falkenkopf aus der Tasche, murmelte ein paar Zaubersprüche und augenblicks sass der Falke auf der Faust ihrer fatalistischen Majestät, und sie selbst auf dem arabischen Jagdrösslein, das gar munter tänzelnd, wie ein auferstandenes Kunstpferd, mit den vollkommen wieder angezauberten Vorderbeinen in der Luft pfötelte. Die Reiterin schien so befriedigt von dem gelungenen Kunststück, dass sie nicht nur in den Antrag ihres Hofzauberers und Ministers, Norando, den Falken und das edle Jagdpferd dem Dichter des „Raben" als Ehrengeschenk überweisen zu lassen, zustimmte; dass sie auch noch als Zeichen ihrer besonderen allerhöchsten Huld und Gnadengunst, das Doppelgeschenk höchstselbst ihm übergeben zu wollen verhiess, und dann auch sogleich, das Pferd schwenkend, ungesehen, wie sie gekommen war, davon sprengte; nur dass auffälliger Weise das Pferd im Galopp die wunderlichsten Zickzackbewegungen ausführte, und die Vorderbeine auf's seltsamste durcheinanderwarf, während der Kopf des Falken beständig rückwärts schaute, der Vogel mochte ihn drehen und wenden, wie er wollte. Norando aber blickte der Reiterin grinsend nach, mit hochgezogenen Schultern sich schüttelnd vor heimlichem Kichern und sich dabei, boshaft vergnügt, die Hände reibend: „Die blinde Katze im Sack! Sie merkt nicht, dass ich dem Falken den Kopf verkehrt angesetzt, und dem Ross die Vorderbeine verwechselt habe, so dass ihm das rechte Bein auf der linken Seite und das linke auf der rechten sitzt. Daher der lächerliche Humpelschritt und das Durcheinanderklöppeln der Hufe, als wirbelten sie einen Zapfenstreich auf der Trommel.

Wie freu' ich mich auf die Märchen-Beitze, die unser Poet mit diesem Falken und auf diesem Rösslein als Pegasus abhalten wird! In dieser spöttischen Laune richtet nun Norando seinen Abschiedsgruss an's Publicum, das von seinem Intermezzo mit der apokalyptischen Reiterin so wenig etwas gemerkt hatte, als die noch immer in jauchzender Freude sich untereinander umarmenden höchsten und hohen Herrschaften des königlichen Hofs von Frattombrosa. Vielleicht wirft die mitgetheilte Unterredung ein erklärendes Licht auf die Phrase in Norando's Abschiedsgruss:

> Erproben wollten wir, ob falsche Täuschung
> Etwas vermag auf eure Seelen. [1])

Am 22. Januar 1761 wurde im Theater S. Samuele von der Truppe Sacchi Gozzi's nächstes, sein drittes, durch Schiller's Uebersetzung bei uns berühmt gewordenes, tragikomisches Märchen Turandot [2]) zum erstenmal aufgeführt. Den Stoff zu seiner „lächerlichen" Fiaba nahm Gozzi aus der „Persischen Märchensammlung." [3]) Er hebt in der Vorrede die Einfachheit dieser „lächerlichen" von Zaubereien und Verwandlungen freien Fiaba hervor. Sie ist auch in unseren Augen die werthvollste unter allen, und was ihr zu einem Kunstwerke noch fehlen möchte, hat sie durch Schiller's Uebersetzung erhalten. Schiller hat ihr die buntscheckige Jacke ausgezogen, indem er die Stegreifscenen in meisterhafte Dialoge umwandelte, und die in mundartlicher Prosa von den Masken geführten Gespräche, aus Rücksicht auf die Einheit der sprachlichen Stylform, mit dem Ganzen überein in Verse umgesetzt. Mit Schiller's Uebersetzung verglichen, erscheint das Original als die Uebermalung, die jene beseitigt hat; so dass die ursprüngliche Reinheit und kunstgefällige Wirkung der Composition erst in Schiller's Uebertragung zu Tage tritt. Dieselbe ist so allgemein, auch durch Aufführungen in Deutschland bekannt, dass eine Zergliederung der Fiaba Turandot uns überflüssig scheint.

---

1) Provare vogliam, se falsa illusione
Ha sugli animi forza . . .

2) Turandot Fiaba chinese teatrale tragi-comica in cinque Atti. — 3) Scelsi dalle Fole Persiane la ridicola Fola di Turandot. Pref. Oper. 1, p. 216.

Einer Vergleichung zwischen Schiller's und Gozzi's Turandot werden uns nachstehende, darauf bezügliche Bemerkungen eines italienischen Kritikers überheben:

„In der Fiaba etc. Turandotte fanden die Deutschen Schönheiten, die wir nicht entdecken und herausfinden konnten; was vielleicht auch zum Theil der wunderbaren Feder des Schriftstellers beizumessen wäre, dessen freie Uebersetzung einen lebhafteren Anstrich von Originalität dem seltsamen Gewebe dieses Drama's zu verleihen wusste. Jene Scenen, deren Ausfüllung Gozzi seinen Stegreifspielern überliess, füllte Schiller mit seinen eigenen Gedanken aus; und wird Jeder gerne glauben, dass keiner seiner Schauspieler dem Gozzi jemals so treffliche Dienste hätte leisten können, wie dieser Dolmetsch, der ihn so unendlich hoch an Geistesflug und Genie übertraf." [1])

Gozzi's nächste, die vierte Fiaba:

König Hirsch [2]),

ist wieder ein Zauberverwandlungsstück aus dem FF der Fola-Fiaba. Deramo, König von Serendippo, hat vom Magier Du-

---

1) Nella Fiaba Turandotte, i tedeschi trovano tali bellezze che noi per avventura non sentiamo si addentro, il che vuolsi fors' anco attribuire in parte alla penna maravigliosa dello scrittore che traducendola liberamente, seppe dare una più vivace tinta d'originalità alla strana tessitura di quel dramma. Federico Schiller, recandolo nella sua lingua molto aggiunse del suo; però che quelle scene, delle quali il Gozzi accennava sommariamente l'ordito — affidandone poi la esecuzione e il riempimento alla estemporanza facondia de' dicelisti, quelle stesse libere scene — furono tessute di proprii pensieri dallo Schiller, e ognuno crederà di leggieri, che il Gozzi non fosse giammai da alcun attore così bene servito, come da questo interprete, che di sì lungo tratto lo precedeva nel volo dell' ingegno. Camillo Ugoni, Della Letteratura italiana etc., III. p. 100.

Gelegentlich erwähnen wir der ersten deutschen Uebersetzung von Gozzi's Märchendramen, welche zu Bern bei der typographischen Gesellschaft 1777 in 5 Bänden 8⁰ erschien. Die Uebersetzung rührt von einem jungen Gelehrten aus Würtemberg her, dessen Namen wir nicht angegeben finden. Ugoni bemerkt, mit Berufung auf die Jenaer und Leipziger „Literaturzeitung" (Gazetta litteraria di Jena e di Lipsia), dass über die Fiabe des Conte Gozzi auf der Universität Halle Vorlesungen gehalten wurden. A. a. O. p. 86. Not. 2. — 2) Il Re Cervo, Fiaba teatrale tragicomica in tre atti. Aufgeführt im S. Samuele-Theater, 5. Jan. 1762.

randarte zwei prästigiatorische Geschenke erhalten: Eine Gipsfigur, die Sc. 7, Act I im Geheimcabinet des Königs ihr Zauberstückchen bei der Gelegenheit zum Besten giebt, wo König Deramo eine Brautschau vornimmt; eine geheime Gewissensprüfung nämlich mit jeder der Frauenzimmer einzeln anstellt, welche sich auf sein zu dem Zwecke erlassenes Ausschreiben eingefunden, um sich dieser Probe zu unterziehen. Der König fragt Jede unter vier Augen, ob sie ihn aus Liebe zum Gemahl begehre. Ueber die Wahrheit der Liebesversicherung giebt ihm die Gipsfigur Aufschluss, die jedesmal lächelt, so oft die Betheuerungen der Brautcandidatin nicht im Einklange mit ihrer Herzensmeinung stehen. Das Lächeln der gipsernen Zauberfigur, das nur vom König bemerkt wird, und je nach dem Gewicht der Lüge zunimmt bis zum entschiedenen, aber unhörbaren Lachen mit offenem Munde, wird gleich bei der ersten jungen Dame, Fräulein Clarice, Tochter des Staatsministers Tartaglia, auf den Lippen der Gipsbüste bei des Königs Frage sichtbar: „Wünschet ihr sehnlichst mit mir Hochzeit zu halten?“ [1]) worauf Clarice, die den Leandro liebt, den Sohn des Pantalone, zweiten Staatsministers, befangen und nach einem Aparte: „Grausamer Vater, warum machst du mich zur Lügnerin?“ erwiedert: „Ja, mich euch zu vermählen, wünsch' ich sehnlichst, geliebter König.“ [2]) Aus Ehrgeiz hatte des Königs erster Staatsminister, Tartaglia, die widerstrebende Tochter gewaltsam ins Verhör beordert, und ihr mit den schrecklichsten Strafen gedroht, wenn sie die Gattinnenprobe nicht mit Glanz bestehe. Das Lächeln der Gipsfigur zeigt dem König, woran er mit Clarice's Liebesversicherung ist, und er entlässt die junge Dame mit der Vertröstung auf seinen zu fassenden Beschluss. Clarice empfiehlt sich mit dem stillen Wunsche: „O möcht' er mich doch ausschlagen, damit Leandro mich besitze.“ [3])

---

1) Le mie nozze
Avreste care?

2) Clar. (aparte): Padre crudele, oh tu mi vuoi bugiarda!
Si le avrei care, amato Re.

3) Oh voglia il Cielo
Ch' ei mi ricusi, e che a Leandro io resti.

Die Einzige von allen Hochzeits-Candidatinnen, bei welcher die Gipsfigur nicht lächelt und nicht lacht, ist Angela, die Tochter des zweiten Staatsministers Pantalone, welche wirklich den König liebt, und die häklige, für ein wohlerzogenes und tugendhaftes Fräulein immerhin peinliche Probe zum Entzücken des Königs und, was das Beste, ohne Einbusse ihres Zartgefühls besteht, in einer hübschen vom Dichter mit Delicatesse behandelten Scene.[1]) Dramatisch interessanter wird Angela noch dadurch, dass Tartaglia, der sie liebt, auf ihre Hand speculirt. Hier liegt der Knoten des Stückes, und tritt das zweite Geschenk, das der Magier Durandarte dem König Deramo verehrt hat, mit seiner Zauberwirkung ein. Dasselbe besteht in einem Hexenspruch, den Gozzi dem uns schon bekannten Merlino Cocai[2]) entlehnte, und der also lautet:

Cra cra trif traf not signieflet canatanta riogna.

Die Zauberkraft des Verses offenbart sich darin, dass die Seele desjenigen, der den Spruch auf den Leichnam eines Menschen oder Thieres hersagt, in diesen Leichnam fährt, welcher dann sofort mit der aufgenommenen Seele sich erhebt und als Lebender nun wieder dahinzieht, während der Körper des Vers-Sprechers todt hinstürzt. Das Geheimniss vertraut König Deramo seinem ersten Minister, Tartaglia, den er für seinen treuesten Diener hält, auf einer Jagd. Der treulose und verrätherische Minister aber, erbost wegen der vom König verschmähten Tochter, und noch mehr wegen der ihm entrissenen Angela, mit welcher sich der König inzwischen vermählte, hatte schon vor der Mittheilung des Zauberspruchs verschiedene Male, so oft ihm der König den Rücken zukehrte, die Jagdflinte auf ihn angelegt, um den König zu erschiessen. Der Versuch wurde nur dadurch vereitelt, dass sich der König jedesmal zur rechten Zeit wieder umdrehte, doch ohne von dem Vorhaben des Ministers etwas zu bemerken.

Kaum hat der König den Minister in das Geheimniss eingeweiht, springen schon zwei aufgejagte Hirsche daher. Den einen erlegt der König, den andern der Minister. Nun schlägt dieser vor, die Zauberwirkung des Verses sogleich an den Leich-

1) Act 1, Sc. 12. — 2) Vgl. oben, S. 116.

namen der zwei Hirsche zu versuchen. Sie könnten dann, der König und er, eine Weile als ein paar Hirsche zu ihrem Vergnügen von jenen Anhöhen die schönste Aussicht geniessen und, sobald es ihnen beliebe, kraft des Zauberspruches, wieder in ihre an dieser Stelle zurückgelassenen todten Leiber sich zurückverwandeln. Der König, dem das Experiment schon öfter gelungen, geht auf den Vorschlag ein. Der Minister lässt den König wohlweislich den Vers zuerst am Leichnam des einen der Hirsche sprechen. Der Hirsch erhebt sich, der Körper des Königs fällt als todt hin, und dieser prescht als Hirsch, dem Tartaglia mit einer Kopfbewegung zuwinkend, desgleichen zu thun, den nächsten Hügeln entgegen. Tartaglia (allein): O Wunder! ich bin ganz ausser mir. Muth, Tartaglia! Gekommen ist der Augenblick meiner Rache und meines Glückes. Ich fahre in den Körper des Königs, gelange als Deramo in den Besitz des Reiches, und auch noch in den Besitz meiner Angela, die ich anbete." Nur Eins macht ihm Bedenken: sein Stottern, der Leibfehler des Tartaglia. „Doch bin ich König, was hab' ich zu fürchten? An's Werk!" [1])

Die Theateranweisung giebt an, wie die Verwandlung vor sich geht, ohne alle Zauberei, à la Bosco nämlich, durch blosse Geschwindigkeit. Während Tartaglia an den Körper des Königs herantritt und im Begriff, den Vers zu sprechen, vernimmt er das Jagdgeschrei der Jäger, die einen Bären verfolgen. Tartaglia zieht sich erschrocken zurück; Jagdgefolge und Bär brausen über die Bühne, um das Publicum zu beschäftigen. Nun erscheint ein Statist, als Tartaglia verkleidet, auf der Bühne und begiebt sich an die Scheinleiche des Königs. Hinter den Coulissen spricht Tartaglia den Vers, wozu der Statist das Gebärdenspiel ausführt, und als todt hinfällt. Der König erhebt sich. Jäger und Bär poltern wieder über die Bühne. Der König

1) Tart. Oh maraviglia! Suono fuor di me. Corragio, Tartaglia. Ecco 'l punto, ch'io sono vendicato, e felice. Entro nel corpo del Re; e, creduto Deramo, vado in possesso del Regno, e più d'Angela mia, che adoro. Ma quando sarò in questo corpo, chi sa, se conservirò il difetto, di tartagliare? — Diavolo, sarebbe un brutto imbraglio. Ma quando sono Re, di che temere? Non perdiamo più tempo.

hat sich inzwischen entfernt, worauf Tartaglia, als König Deramo, vortritt. Auf der Bühne befinden sich nun als Leichname der zweite Hirsch, der Statist, der den todten Körper des Tartaglia vorstellt, und Tartaglia, der einen von Stottern begleiteten Monolog über seine Verwandlung spricht, während dessen er seinem vermeinten Leichnam (dem Statisten) den vermeinten Kopf abschneidet, diesen bei den Haaren fasst und fortwirft, den Rumpf aber in ein Gebüsch stösst. Taschenspielerstückchen erster Sorte, die sich wohl eher für die Bude eines Gauklers, als für die Bühne schicken möchten, wo die Geheimnisse der Seele, der Leidenschaften und des Lebens erschlossen werden, und das Räthsel eines nothwendigen Zusammenhangs zwischen der inneren und äusseren Welt, zwischen Gott, Natur, Menschengeist und Menschenwillen zu belehrungsvoller Lösung kommt. Folgen wir indess den immerhin sinnreichen Blendwerksspielen dieses bizarr-phantastischen Geistes. Vielleicht gelingt es ihm dennoch, seinen taschenspielerischen Verwandlungs-Metempsychosen einen höheren Sinn abzugewinnen.

Tartaglia's nächste Sorge ist, den als Hirsch umherrennenden König Deramo, aus dem Wege zu räumen. Er giebt denn auch dem inzwischen hinzugetretenen Jagdgenossen, worunter Pantalone und dessen Sohn Leandro, Befehl, den Hirsch zu pürschen. Die Jagdgesellschaft, die natürlich den Tartaglia für den König hält, beeifert sich das Edelwild zu erlegen. Pantalone, Leandro und Brighella legen nach einander an und fehlen. Tartaglia wüthend nennt sie „Esel von Jäger [1]); fragt einen daherkommenden alten zerlumpten Bauer, ob er den vorbeigesprengten Hirsch nicht gesehen. Der Bauer verneint; Tartaglia in gesteigerter Wuth schiesst auf ihn ein Pistol ab; der alte Bauer stürzt todt nieder. Tartaglia setzt einen Preis von 10,000 Zecchinen auf die Erschiessung des Hirsches. Alle ab. König Deramo, als Hirsch, kommt nun dahergeprescht, tritt an den Leichnam des alten Bauers, der, laut Theateranweisung, für den König-Hirsch spricht, „um die Illusion zu erhalten.“ [2]) König Hirsch bejammert sein Loos, wehklagt um seine Angela, die den Verräther, in seiner Gestalt, für ihren

---

1) Ah cacciatori asini. — 2) (per conservar l'illusione.)

Gatten halten werde. Jetzt erst erblickt er den Leichnam des todten Bauers; spricht, um den Büchsenkugeln zu entgehen, schnell den Zaubervers. Der Hirsch fällt todt nieder, der Leib des alten zerlumpten Bauers erhebt sich, belebt von der in ihn gefahrenen Seele des Königs. Als er im Spiegel eines nahen Baches sein Bild erblickt, jammert er laut auf über den alten Adam, den er in Ermangelung seines königlichen Leibes angezogen, und wankt dem königlichen Palaste zu, in seiner nah belegenen Residenz Serendippo. Die Vorschrift bei dem ersten Erscheinen des alten Bauers lautet wieder, dass ein Anderer für denselben hinter der Coulisse spricht, und dieser nur die Worte mit der Gebärde begleitet. Damit nämlich das Publicum sich nicht wundere, wie dem Jagdgefolge in der Stimme des Bauers nicht die des Königs Deramo aufgefallen sey. Auf's Haar, auf's Tüpfelchen die Escamotage berechnet! Traun', unser Märchendichter hat mehr von einem Philadelphia, Cagliostro und Grafen St. Germain, als von Aristophanes, Molière, oder gar vom Dichter des „Sommernachtstraums", des „Sturms" und des „Wintermärchens."

Bei Königin Angela findet König Tartaglia nicht so leichtes Spiel. Trotz dem täuschenden Aeusseren fühlt Angela doch einen geheimen Widerwillen gegen diesen Pseudo-Deramo. Dieses fein instinctive Frauengefühl ist vom Dichter vortrefflich erfasst und die bezüglichen Scenen [1]) die in psychologischer Hinsicht gelungensten in Gozzi's Fiabe. Ein französischer Schriftsteller, Theophile Gautier, hat das Motiv solcher Metempsychose in einer Novelle [2]) geistreich benutzt und auch die entsprechende Scene zwischen der Gemahlin und dem von der Seele eines Nebenbuhlers belebten Körper ihres geliebten Gatten mit der diesem französischen Feuilletonisten eigenthümlichen Pikanterie ausgebeutet, verwerthet und bis zum äussersten Raffinement ausgetiftelt.

---

1) II, 15. — 2) Spririte Nouvelle phantastique, Paris 1866. Die Mutternovelle dieses Thema's möchte wohl chinesischen Ursprungs seyn, und befindet sich auch, irren wir nicht, in der von A. Remusat herausgegebenen Sammlung seiner aus dem Chinesischen übersetzten Novellen, Contes Chinois, Paris 1827. Ueber das merkwürdige indische Drama, dem ein ähnliches Hauptmotiv zu Grunde liegt, s. Gesch. d. Dram. III, S 207.

Ein paar lächerlich-komische Scenen schliessen den zweiten Act. Clarice, Tartaglia's Tochter, fleht knieend den vermeinten König (ihren Vater) um Rache für ihren Vater an, dessen abgeschnittener Kopf in einem Feldgraben gefunden worden. König-Tartaglia verspricht, unter dem lustigsten Gebärdenspiel von bekämpften Vatergefühlen, blutige Rache an dem Mörder und Verstümmler ihres Vaters zu nehmen; an sich also, seinem Selbstmörder, Entleiber und Kopfabschneider nach dem Tode. Gleich nach Clarice stürzt Pantalone schreckverwirrt mit der Nachricht herein: Truffaldino, der Vogelfänger des Königs — das Vorbild zu Schikaneder's Papageno — habe Tartaglia's blutigen Rumpf in einem Dorngebüsch liegen sehen. Tartaglia trocknet sich ein paar simulirte Thränen und giebt Befehl, die Reste seines treuesten Dieners und Freundes feierlich zu verbrennen und die Asche in eine Urne zu sammeln. Zugleich befiehlt er, Truffaldino, Pantalone und Leandro, als muthmassliche Mörder des würdigen Mannes, vorläufig einzukerkern behufs strenger Untersuchung.

Wo zum Geier steckt denn aber der Zauberer Durandarte? Der Anstifter dieser Wanderung und Uebersiedelung einer Ministerseele in den Körper seines Königs, und der Seele eines jungen Königs in den schlotternden Leichnam eines alten in Lumpen gehüllten Bauers? Wo er steckt der Zauberer? Dort in dem Vogelkäfig steckt er, als buntgefiederter Papagey, eingefangen von des Königs Vogelfänger Truffaldino, im Walde von Roncirlappe, wo die Jagd abgehalten worden, und wohin ihn auf des Zauberers Geheiss, der sich selbst in den Papagey verwandelte, dessen Diener Cigalotti hatte fliegen lassen. Cigalotti, eine Localfigur Venedigs, welcher, zerlumpt dahergehend, dem Volke auf den Strassen Märchen (Fiabe) erzählte, und in dessen volksthümlicher Maske der schon genannte Stegreifspieler bei der Truppe Sacchi, Atanagio Zanoni, den Prolog zu dieser Fiabe sprach, unter den jauchzenden Zurufen des Publicums. Dort also auf dem Tischchen im Palastsaale des Königs Deramo, jetzt Deramo-Tartaglia, steht der Käfig, worin der Nekromant Durandarte als Papagello mit den Drähten sich herumbeisst, bis der Augenblick gekommen, wo er mit Krallen und Hakenschnabel dem Leib-, Weib- und Thronräuber und Wüthrich, Tartaglia, die

Maske abreisst. Einstweilen ist er Zeuge von Allem, was im Saale vorgeht: von Scene 6, Act 3 zwischen Königin Angela und ihrem im Körper des alten zerlumpten Bauers sich abhärmenden Gatten, den sie zwar nicht erkennt; von der Stimme aber wunderbar berührt und ergriffen, muss sie mit immer grösserem Staunen den Worten und Zeichen des alten scheinbaren Landmannes lauschen, bis dieser des Muttermals an Angela's linker Brust gedenkt. Nun kommt ihrem auf den höchsten Grad gespannten Erstaunen seine Erklärung: er sei Deramo, freiwillig, unrückhaltsam, entgegen:

So wisse
Denn, Angela, ich bin Dein Deramo,
In diese Missgestalt gehüllt, dieweil
Mein Leib durch Zauberkunst den Geist des treulos
Verräth'rischen Tartaglia birgt.[1])

Hier sind die gegenseitigen und wiederholten „pianges" am Orte und wirken ergreifend, und die flehentliche verzweiflungsvolle Bitte des Königs Deramo: sein Weib, sein geliebtes Weib möchte ihn von dieser unerträglichen Bürde befreien, ihn tödten [2]), übt fast eine tragische Erschütterung aus. Angela will hinausstürzen, das Volk aufrufen, den unerhörten Trug öffentlich bekannt machen. Deramo hält sie davon ab mit dem begründeten Bedenken, dass ihr Niemand glauben würde. Wohin nicht ein Premierminister, der sich gewaltsam zur Seele seines Königs aufwirft, und sich mit seinem Könige deckt, seinen Herrn bringen kann! So wirksam indessen die in Rede stehende Scene ist, so würde doch ein Volksdichter vom Genie des Ariosto, oder Machiavel, von der politischen Ideensymbolik eines Aristophanes, von der satirischen Erfindung eines Swift, von der psychologischen Komik eines Molière; würde doch ein Volksdichter von dem historischen Geiste, der sich in Voltaire's „Essais" und „Romanen" ausspricht, ein Volksdichter mit einem Wort, der das Minister-

---

1) Angela, sappi . . .
Ch' io sono il tuo Deramo, in questo corpo
Deforme chiuso. Il corpo mio, consorte
Chiude lo spirito di Tartaglia infido
Per magico potere.

2) Di questa salma sciogliimi . . . m'uccidi (con disperazione)

regiment aus der Vogelperspective der geschichtlichen Betrachtung erfasst und mit begeistertem Volksherzen, d. h. mit einem für die Ideale der Menschheit hochschlagenden Herzen, mit einem im Interesse der Culturen und der höchsten Ziele der Entwickelungen dichterisch symbolisirenden Geiste parodirt hätte, so würde ein Märchenromandichter solchen Geistescharakters doch noch mächtigere, unvergleichlich mächtigere Wirkungen, mit einem König-Hirsch errungen haben. Vielleicht konnte aber ein König-Hirsch im Aristophanischen Geiste erst nach den Erfahrungen mit dem Pseudo-Constitutionalismus geschrieben werden. Wie dem sey, so forderte doch das Grundmotiv dieses Zauberspiels eine vorwiegend politisch-phantastische Behandlung. Launenhafte Geister aber, im Innersten frivole, mit ihrem Thema und Talente gleichsam nur spasseshalber spielende, nach den Eingebungen der Zeit- und Tagesstimmung phantasirende Geister, in deren Busen der eigentliche Dichterdämon, — der pythische Deus in nobis, der schicksalähnlich fortreisst und wie ein Wahrsagegeist über den Poeten kommt, — nicht keucht und arbeitet: derartige Dichter scheuen eben die hohe See, den gewaltigen Wogenschlag der grossen von geschichtlichen Staatsideen erschütterten Komik. Ihre Seefahrten sind Lustpartien längs der blühenden Gestade unter Schalmeien und Flötenklang, dem sie, gemächlich hingestreckt auf den Faulpolstern ihrer gott- und weltvergessenen Unbekümmerniss, träumerisch lauschen. Gleich jener zu den „Kopffüsslern" (Kephalopoden) gehörenden Seemolluske, Nautilus papiraceus (Lin.), Papiernautilus, Schöffkuttel in der Volkssprache genannt, eine Art Seeschnecke, die ihre häutige Schaale, in welche sich die beiden hintersten ihrer acht Arme ausbreiten, als Segel ausspannt und im Sonnenschein regenbogenfarbig spielend, auf der Oberfläche des windstillen Meeres hinschifft, beim leisesten Luftwechsel aber sogleich untertaucht: solcherweise gleiten auch jene papierseglerischen „Kopffüssler" auf der Oberfläche der Tagesbewegungen dahin, niederduckend, sobald ein politischer Lufthauch ihr buntes Segelchen anstreift. Scherzhaft nennt die Naturlehre die Segelschnecke auch „Argonauta Argo", die Parodie zu jenem weltberühmten Argonauten-Schiffe, das mit dem Geiste der Wahrsagung begabt, die Helden trug, worunter auch der Dichterheld Orpheus, welche, im Kampfe mit den furchtbarsten Stürmen und

Gefahren, das goldene Vlies, das Wahrzeichen des höchsten Preises kühnster Wagefahrt, erbeuteten. Ein solches goldenes Vlies erschwang der Dichterheld der Frösche, Vögel und Wolken; ein solches der beherzte wagemuthige Dichter des Tartufe; ein solches der Jason der weissagenden, aus den prophetischen Brettern, welche die Welt bedeuten, gezimmerten Argo; der Dichter-Argonaute des „Sturms", von dessen gewaltigem Brausen das welthistorische Staatsschiff selbst, wie sich zeigen wird, bis in das innerste Gefüge seiner politischen Idee erschüttert ächzt, unbeschadet des luftigen Ariel, und einer phantastischen Zaubersymbolik, mit welcher verglichen die Fiabe des venezianischen Schönseglers und Schönschirmaufspanners Puppenspiele der auf buntbewimpelten und grellbemalten Flusskähnen schwimmenden chinesischen Theaterbuden scheinen. Desshalb konnte die Fiaba aber auch vom heiligen Offiz zu Venedig, unter dem Datum 18. Juli 1772, das ehrende Zeugniss erhalten, „dass in derselben nichts zu finden, was gegen den heiligen katholischen Glauben, was gegen Fürsten und die guten Sitten verstiesse" [1]), welche letzteren, wie uns aus der ital. Komödie des 16. und 17. Jahrh. bekannt ist, die Kirche und die Päpste in ihren besonderen heiligen Schutz nahmen.

Doch auch mit der tragischen Färbung dieser Fiaba können wir nicht übereinstimmen. Denn das Tragische, das die Unentrinnbarkeit der Vergeltung, entspringend aus der Nothwendigkeit des Vernunft- und Sittengesetzes, als Bestandsbedingung für die reale und ideale Welt, veranschaubart; das Tragische, das diese Unentrinnbarkeit und Nothwendigkeit erdringt und feierlich verkündet, das Tragische vor Allem führt zugleich den factischen Erweis von der Uebereinstimmung, ja Identität dieser Nothwendigkeit mit der menschlichen Freiheit, die auf der Erkenntniss des Vernunft- und Sittengesetzes, als einer Weltbestandsbedingung beruht. Kraft dieser Erkenntniss besteht die menschliche Freiheit eben in der freiwilligen Unterwerfung unter das Vernunft- und

1) . . . nel libro intitolato: Opere del Conte Carlo Gozzi MS. non v' esser cosa alcuna contro la Santa Fede Catolica, — niente contro Principi, e buoni costumi.

Sittengesetz, und in der folgerecht freiwilligen Uebernahme der Schuldbusse als Sühne für die frevelhafte Verletzung jenes kosmischen Grundgesetzes. Wie wäre nun die freie Erkenntniss dieses Gesetzes bei einem Willenszwange denkbar, welcher eine unbegreifliche, willkürvolle, fatalistische, von Zaubersprüchen und blinden Kräften abhängige Gewalt ausübt; das Unvernünftige schlechthin; das an sich Gesetz- und Sittenlose? Wir müssen daher das Streben nach tragischen Wirkungen vermittelst nekromantischer Künste im Märchendrama als eben so kunst- wie sittenwidrig betrachten, und eine solche Tendenz als schlechten Nothbehelf, behufs Gemüthserregungen, verwerfen; als gefährliches Ersatzmittel für den mangelnden Humor der grossen Parodie und ideensymbolischen Gestaltungskunst der poetischen Komödie — jenen schöpferischen Humor, der selbst das Starre und Dumpfe des Zauberwesens durch seine ideal parodistische Kraft von seinem Banne gleichsam befreit, und den Spuk zu einem vernunftbeseelten Phantasiespiel verklärt, den Zauberstab zuletzt, wie Prospero, versenkend ins tiefste Meer.

Um ihren Vater, Pantalone, und ihren Bruder, Leandro, aus dem Gefängniss zu befreien, spielt Angela die zärtliche Gattin gegen den falschen Deramo, den Tartaglia, den dieses Bezeigen so kitzelt, dass er nicht nur den Pantalone und Leandro freigiebt, dass er auch diesen, auf Angela's Fürbitte, mit Clarice zu vermählen verspricht. Als aber Angela die letzte Bittgewähr verlangt: die Mittheilung des Zauber- und Verwandlungsspruches, wovon ihr Deramo erzählte, verheisst er ihr scheinbar auch diese Wunscherfüllung, mit dem heimlichen Vorbehalte, falls sie seinen Wünschen sich nicht füge, Gewalt zu brauchen. Angela will sich zuvor von der Wirkung des Zauberspruchs an ihm selber mit eigenen Augen überzeugen, eh' sie ihm alle Gattenrechte einräumt. Nun ergreift sie Tartaglia mit Gewalt, um diese Gattenrechte zu erzwingen. Angela schreit um Hülfe. Von innen erschallt König Deramo's Stimme, dem Verräther Halt gebietend. Tartaglia stürzt mit gezogenem Schwerte nach der Seite hin, woher die Stimme schallt. Angela fällt in Ohnmacht, als sie den Tartaglia zurückkehren sieht, Deramo am Arme herbeizerrend, mit der wuthschnaubenden Frage: Wer er sey, der verrückte Bauer?

Deramo. Gottloser! Ehrfurcht zolle! Deramo,
Dein König, bin ich.[1])

Tartaglia erhebt das Schwert, um ihn niederzustrecken. Erdbeben. Deramo und Tartaglia fahren auseinander. Angela erwacht aus der Ohnmacht. Jetzt erhebt der Nekromant Durandarte, als Papagey im Käfig, die Stimme mit einem Anruf an den Himmel, ihm in seiner Verwandelung beizustehen. Diese erfolgt, und Durandarte schreitet, zu Tartaglia's Entsetzen, mit dem Zauberstab heran; beruhigt Deramo und Angela, den Tartaglia aber bedeutet er, zu zittern. Vergebens schreit Tartaglia Minister, Diener und Soldaten herbei. Durandarte ruft ihm die Moral des Stückes zu, die aber besser in Beispielen einer politischen Handlung, in wunderbaren Situationen zur Geltung gekommen wäre, denn als abgeschlossene Palastfamilienangelegenheit und nekromantische Cabinetsintrigue:

Als Beispiel dien', verräthrischer Minister
All Deinesgleichen, die durch Machtanmassung
Annehmen ihrer Könige Gestalt,
Und die Monarchen ihren Unterthanen
Und ihren Kronvasallen als Ungeheuer
Erscheinen lassen, wie an Deramo
Du thatest, über Macht und Ehr' und Reich
Willkürlich schaltend.[2])

Dann geht es an die Verwandlung. Der Zauberer ruft mit lauter Stimme: Verwandelt die Leiber![3]) und setzt den Zauberstab in Bewegung: Deramo erscheint in königlichen Gewanden bis zum Knie; Tartaglia mit blossen Beinen voller Wunden bis an's Knie. Wiederholter Schlag des Zauberstabes: Deramo steht nun da ganz in Königsgewande gekleidet. Tartaglia im zerrissenen Hemde, durch dessen Löcher man seinen nackten Leib

---

1) Empio respettami!
Son Deramo, il tuo Re.

2) Servi d' esempio, traditor ministro,
A tutti i pari tuoi, che con usurpi
Prendon dei Re la forma, e i lor Monarchi
A' sudditi, e a' Vassalli mostruosi
Rendon, come Deramo, disponendo
Della possanza, dell' onor, del regno.

3) Cambinsi i corpi.

sieht. Dritter Zauberschlag: Deramo zeigt sich mit einem juwelenbesetzten Turban auf dem Haupte; Tartaglia mit zwei Krücken unter den Armen als Krüppel. Er will in Verzweiflung entfliehen. Der Nekromant hält ihn zurück. Vierter Zauberschlag: Das Zimmer verwandelt sich in einen prächtigen öffentlichen Platz, mit „Volk“ (Popolo) als Zuschauer.

Ist dies nun eine dem Motive der Metempsychose oder des Körperwechsels entsprechende Katastrophen-Verwandlung? Wie kommt Deramo zu seinem Körper wieder? Woher nimmt der körperlose Tartaglia überhaupt einen Körper? Der körperlose! Welche Fundgrube von phantastisch-wunderbaren Geschicken und Situationen eines Premierministers in einem Zauberdrama, unvergleichlich mehr als Peter Schlemihl, — der den Körper zu seinem Schatten verloren! Der, bei weitem thörichter, als jener schwimmende Hund, welcher nach dem Schatten im Wasser schnappt, und das Fleisch fallen lässt, sein eigenes Fleisch preisgiebt für den Schatten einer ephemeren, angemassten Herrschaft in der Einbildung! Welcher Erfindungsschacht zu den poetisch sinnreichsten Scenen in einem Märchendrama mit einem solchen ewigen Juden der Körperlosigkeit, und welche Blindheit eines Fiabedichters, kein einziges Körnchen aus diesem Schachte zu benutzen! Hei, wie hätte ein Märchendramatiker von dem Genie eines Aristophanes, mit dem satirisch-phantastischen Geiste eines Swift oder Rabalais, wie hätte ein solcher Dichter den körperlosen Tartaglia schwitzen lassen, bis er seinen eingeäscherten Leib wieder angezogen! Was geschieht aber mit Gozzi's Tartaglia? Er kriecht jammernd auf seinen Krücken zu Kreuz, bekennt seine Sünden und stürzt, sich verzweiflungsvoll krümmend unter den Krallen des Teufels [1]), todt nieder. Und wie ein Taschenspieler in seinen alten Tagen, legt der Zauberer Durandarte sein Geschäft nieder, und setzt sich zur Ruh. [2])

Dessen ungeachtet geben wir dem „König-Hirsch“ unter Gozzi's Zauberdramen — wozu, bemerktermassen, „Turandot“

1) Ecco il demonio orrendo. Das heilige Offiz scheint nicht ohne Einfluss auf diesen Schluss gewesen zu seyn.

2) Ch' oggi i segreti magici hanno fine,
Ch' io più mago non son.



nicht gehört — um des sinnreichen, wenn auch nicht originellen und zugleich fruchtbaren, obgleich vom Dichter nicht dem eigentlichen und vollen Sinngehalte nach, entwickelten und erschöpften Motives willen, den Vorzug.

Aus den vorgeführten Fiabe erhellt der Charakter des Genre's zur Genüge. Indessen wollen wir noch einiger andern erwähnen, und deren Grundzüge angeben. Gozzi's fünftes Theatermärchen ist

Die Frau eine Schlange.[1]

Das erste Mal von der Truppe Sacchi den 29. October 1762 auf das Theater S. Angelo gebracht, und vom Herbst bis Ende des Carneval in 17 aufeinanderfolgenden Vorstellungen mit grossem allgemeinen Beifall gespielt. Den Vorwurf der „Trivialität“ (bassezza), den ihm die Kritik machte, weist Gozzi mit folgender Bemerkung in der Vorrede zurück: „Eine Trivialität, die auf einem Theater ausgebildet und in den Gesichtspunkt gestellt wird, worin sie gefällt und starke Sensation macht, hört auf, Trivialität zu seyn. Sie wird zu einer angenehmen und nützlichen Erfindung. Ob sie angenehm sey, frage man das Publicum; ob nützlich, frage man die Schauspieler; und man wird sie vielleicht der Vorschrift von Horaz angemessen finden.“[2]) Wo hätte Horaz den Beifall der Menge und die gefüllte Theaterkasse als kritischen Massstab für den Kunstwerth eines Schauspiels aufgestellt? That er das, so hätte er sich seine „Ars Poetica“ ersparen, und die Pisonen an diese Massstäbe verweisen können. Der auf allen Schulbänken heimische Eingang zu seiner „Poetischen Kunst“ scheint im Gegentheil auf poetische Erzeugnisse gemünzt, die eine überraschende Aehnlichkeit mit dem Genre der Fiabe verrathen. Dies jedoch dahingestellt, warum wog Gozzi und seine Coterie nicht die „Trivialitäten“ des Goldoni mit denselben Gewichten? Machten nicht auch diese Sensation, Furore und volle

---

1) La Donna Serpente, Fiaba teatrale tragicomica in tre Atti. —

2) Una bassezza posta in un Teatro sviluppata, e nel suo vero aspetto, che cagiona rivolto, e concorso, non è più bassezza. Ella è un colpo d'invenzion dilettevole ed utile. S'ella sia dilettevole, si chieda al popolo; s'ella sia utile, si chieda a' comici, e si troverà, ch' ella è uniforme all' intenzione di Orazio.



Kassen? Ueber Goldoni's „Trivialitäten" aber konnte Gozzi und seine Clique nicht Zeter genug rufen. An Goldoni's „Trivialitäten" hing er sich mit seiner Granelleschischen Genossame, bis er den Unbequemen aus dem Rohre der Popularität, worin dieser sass, herausdrängte: ôte-toi delà, pour que je m'y mette.

Den Faden zum Labyrinthe von Verwandlungen in der Fiaba: „Die Frau eine Schlange", giebt uns diese Frau, Cherestani nämlich, Fee, Königin von Eldorado, und Gemahlin des Farruscad, Königs von Teflis, selbst in die Hand zugleich mit der Apostrophe an ihren Gemahl: [1])

„Wisse, Meineidiger, von einem sterblichen Mann und einer unsterblichen Fee bin ich geboren. Geboren, immer Fee und unsterblich zu seyn. Das glückliche, der Erde unbekannte Eldorado ist mein Reich. Mein Schicksal, Fee zu seyn, missfiel mir; ich fand das Loos zu grausam, das uns Feen, um uns unsterblich zu erhalten, oft und lang in Thiere verwandelt, uns bei den Sterblichen den traurigsten Begebenheiten, und nach Jahrhunderten unendlichen Plagen uns preisgiebt. Ich verliebte mich in dich . . . unglücklicher Augenblick! Erwählte dich zu meinem Gatten. Da wuchs das Verlangen in mir, sterblich zu seyn mit dir [2]), dein Loos mit dir zu theilen, zu leben mit dir, mit dir zu sterben, um nach dem Tode noch bei dir zu seyn. Dies Glück stand in des Königs, unseres Monarchen Hand; ich bat ihn darum. Erzürnt und fluchend willigt er in mein Begehren; doch unter harter Bedingung. Ja, sprach er, du sollst sterblich seyn, wenn in acht Jahren und einem Tag dein Gatte dich nicht verfluchen wird. Allein ich gebiete dir, am letzten Tage dem Scheine nach so grässliche Dinge zu thun, dass Farruscad auf die äusserste Probe gestellt werde, dich zu verfluchen. Verflucht er dich, so sollst du plötzlich mit Schuppen bedeckt, und zur abscheulichsten Schlange werden; und zwei Jahrhunderte Schlange seyn. Grausamer . . . Undankbarer . . . Du hast mich verflucht! Ich fühle mich meiner Verwandlung nah. Wir werden uns nicht mehr sehen." (weint.)

Der erste Act und der zweite bis zur 12. Scene motiviren

---

1) Act. II, Sc. 12. — 2) Das uralte Motiv der orientalischen Feenmythe, das noch in dem Ballet „Sylphide" seine Rolle spielt.



die Apostrophe. Fee Cherestani lernte den Prinzen Farruscad im Walde auf einer Jagd kennen, wo sie ihm als Hirschkuh begegnete, „weiss wie der Schnee, durchaus mit Blumen und goldenen Schnüren geschmückt, mit Edelsteinen um den Hals, Ringen um die Läufe, Diamanten auf dem Toupet u. s. w. Prinz Farruscad verliebte sich sterblich in die Hirschin, wie diese in ihn, und spornstreichs der davoneilenden mit dem Jagdgefolge nach. Die Hirschin kam bis ans Ufer eines Flusses; schon war ihr der Prinz auf dem Leibe, als sie einen Sprung that, sich in den Fluss stürzte und ward nicht mehr gesehen. Aber eine Stimme, die süsseste Stimme ertönte aus dem Wasser und rief: Farruscad, folge nur nach! Der Prinz kopfüber hinunter in den Strom. Pantalone, des Prinzen Hofmeister, „voll Verzweiflung und den Bart in der Hand“ [1]), warf sich seinem Herrn nach. Truffaldino, der diese Begebenheiten dem Brighella in einer wilden Einöde erzählt, wo die Stegreifscene (I, 2) spielt, wollte dem Pantalone folgen, allein die Furcht, nass zu werden, hielt ihn zurück. Da gewahrte Truffaldino im Hinuntersehen in den Strom auf dem Grunde desselben eine Tafel mit vollen Schüsseln, und wutsch! schoss er hinunter wie ein geborener Fisch, als treuer Diener und Jägerbursche seines Herrn. Wunder über Wunder! Er fand keine Tafel mehr, aber die Hirschin in eine Prinzessin verwandelt, mit einem Gefolge von Kammerfrauen. Der Prinz lag vor ihr auf den Knien. Er fragte: Wer bist du, wunderbare Schönheit! Die Prinzessin antwortete: „frag' nicht, wer ich sey. Der Augenblick wird kommen, der dir Alles entdecken soll. Dein verliebter Wahnsinn gefällt mir, und hast du Herz genug, schreckende Prüfungen auszuhalten, so bist du mein Himmel und diese Hand ist dein.“ Trotz Pantalone's Einsprache ging die Hochzeit vor sich, und neun Monate hernach gebar die Prinzessin ein Söhnchen und ein Töchterchen, Bareddin und Rezia, die jetzt ungefähr sieben Jahr alt seyn mögen. Vor drei Tagen, erzählt Truffaldino dem Brighella weiter, habe der Prinz aus Neugier einen Schreibtisch der Prinzessin aufgebrochen, um aus der Adresse eines Briefes, den er etwa fände, zu ersehen, wer sie sey. Die Prinzessin betraf ihn dabei,

---

1) Disperato con la barba in mano. I. Sc. 2.

verwies ihm mit Thränen und Wuth seinen Ungehorsam, stiess einen Schrei aus — und verschwunden war Alles, Prinzessin, Kinder, Kammerjungfer und Palast, und die ganze Gesellschaft sieht sich nun in dieser traurigen Einöde. Jetzt erzählt Brighella, wie er hierhergekommen, und was sich inzwischen in Teflis ereignet. Des Prinzen Farruscad Vater, der alte König Atalmuck sey gestorben nach achtjähriger Betrübniss, weil er keine Nachrichten von seinem Sohne hatte. Der Riese Morgan, der garstige Mohrenkönig, mache Anspruch auf die Krone, und begehre die Prinzessin Canzade, Farruscad's Schwester, Verlobte des Veziers Togrul, zur Gemahlin und belagere die Residenz Teflis. Auf eine Anfrage des Veziers Togrul bei dem Negromanten Groma, einem guten Freunde vom Prinzen Farruscad, nach dem Aufenthalte des Prinzen, zeigte der befreundete Zauberer dem Vezier ein Loch auf dem Berge Olympus, durch welches er kriechen müsse, um den Prinzen zu entdecken, und gab ihm, da während der Kriechreise durch das langwierige Loch der Vezier nichts zu beissen und zu brocken finden würde, ein Pflaster mit, das, vorn auf den Magen gelegt, zwei Monate lang vor Hunger und Durst bewahre. Togrul, Tartaglia, Unterminister[1]), und er, Brighella, Diener des Togrul, haben die Reise durchs Loch mit brennenden Fackeln und mit dem Pflaster auf dem Magen zurückgelegt; seyen über vierzig Millionen siebentausend zweihundert und vier Treppen geklettert, und endlich in diese Einöde gekommen. Brighella erfährt von Truffaldino, dass der Prinz wie unsinnig die Prinzessin, seine verschwundene Gemahlin, rastlos suche, und vernimmt mit noch lebhafterem Interesse, im Gefühle, dass sein Magenpflaster allmälich die Kraft verliere, dass in der Einöde, auf ein einziges Wort, die einladendsten mit den leckersten Speisen besetzten Büffets aus dem Boden emportauchen.— und Tischlein deck' dich, so viel das Herz begehrt.

Die folgenden Scenen sind den sehnsuchtsvollen Wehklagen des Prinzen Farruscad um seine verlorene Gemahlin, Cherestani gewidmet, die ihm sein Hofminister, Pantalone, als schändliche Hexe zu verleiden sucht, um ihn, im Einverständnisse

1) Basso ministro.

mit dem befreundeten Negromanten Groma, in sein Reich zurückzuführen, das er als König von dem abscheulichen Mohrenriesen, Morgan, befreien und regieren soll: „Farruscad (im Entzücken von einer Seite). Schöne Haare, wo seyd ihr? Wo hab' ich euch verloren? Pantalone (auf der andern Seite). Schäbiger Kürbiskopf mit vier silberfarbenen Haaren und vielleicht mit desto mehr Grind, wo bist Du? Komm' zum Vorschein, um's Himmelswillen! Farruscad (wie oben). Jene Augen, ihr glänzenden Sterne, ach! Pantalone (w. o.) Himmlische Triefaugen, ach, wo schielt ihr hin? Farruscad. Du süsser Mund! brennende Rubinen, blendende Perlen, wer hat euch mir geraubt? Soll ich euch nicht wieder sehen? Pantalone. Du himmelblaues Zahnfleisch, mit vier goldgelben Stumpfen, ellenlangen herabhängenden Lefzen, und du schwarzes entzückendes Blackfish-Maul, kommt, tröstet mich in meinem Jammer! Farruscad. Ihr Wangen von Rosen und Lilien, ach, wer entzieht euch mir? Pantalone. Du holdes Stockfischkinn, bezaubernd schlotternde Backen, kommt hervor, so wie ihr seyd, und heilt mir diesen Jungen von seiner Mondsüchtigkeit. Farrusc. O wollüstiger Busen meiner Gattin, Milchhügelchen der Liebe, wo versteckt ihr euch? Pantalone. O garstiges Ziegeneuter, lederne Spiegelhosen eines Wurstmachers, erscheint, wie ihr euch meinem Geiste vorstellt, und schafft diesem armen Prinzen die Wohlthat, seinem Magen Luft machen zu können." [1]) Das heisst doch mit dem

1) Far. (in trasporto da una parte.) Belle chiome, ove siete? io v' ho perdute. Pant. (dall' altra parte dopo averlo udito.) Zucca peluda maledetta, con quattro capelli canni sulla cappa, e forsi con della tegna, scoverzite per carità. Far. (come sopra.) Occhi, stelle brillanti; ahi dove siete? Pant. (come s.) Occhi infossai, come quelli del cavallo del gonella, pieni de sgorgagi, copai, lasseve veder. Far. Bocca, rubini ardenti, bianche perle, più non vi rivedrò! chi mi v'ha tolte? Pant. Zenzive paonozze, con quatro schicuze marze; lavri scaffai, bocca de seppa col negro, in to tanta malora lassete veder. Far. Guame di rose, e gigli, ahi, chi v'invola! Pant. Gonasse de baccalà, barambagole rapae, saltè fuora, come sè, e guarì sto pulto da sta desgrazia, da sta Fissa Zion. Far. Ah delizioso sen della mia sposa, latte rappreso (geronnene Milch) ove ti sei nascosto? Pant. O borse de camozza sporca, braghessa de soatto de lugumgher, paleseve, come ve vedo mi coi occhi della mente e fe dar una gomitadina a sto povero strigà. . . .

Strassenpinsel malen! Aristophanes' Wurstmacher, Agorakritos, sudelt ähnlich, aber die parodistische Idee, die er vertritt, wie adelt, wie symbolisirt sie diese Rhyparographie! wie glüht sie diesen leuchtenden Koth zu gediegenem Golde! Hier aber ist es ein Prinzenhofmeister, der mit dem Gassenkehrerbesen das Zwerchfell kitzelt. Parodirende Contrastscenen zwischen den Graciosos und ihren Caballeros kommen in der spanischen Komödie oft genug vor; aber wie fein und zierlich, und mit welchem anmuthigen Humor. Armer Goldoni, dessen Charakter und Situationskomik so ungesucht, so vollquellend und so bescheiden-duftig hervorspriesst, wie Märzveilchen! Deine liebenden Gatten sie schwärmen nicht für wollüstige Busen, reizend wie „geronnene Milch" oder Käsewasser; auch wissen die gemeinsten deiner Volksfiguren nichts von Brüsten, glänzend, wie „die ledernen Spiegelhosen eines Wurstmachers." Freilich ist deine Komödie auch nur ein durch Komik und feine Sittenschilderung veredeltes Abbild des bürgerlichen Lebens, während der barockphantastische Humor deines hochadeligen Verdrängers den mit grellen Wappenfarben übertünchten Koth zur herrlichsten dramatischen Poesie der altitalienischen Bühne illuminirt, selbst in den Augen eines der geist- und kenntnissreichsten, geschmackvollsten und kritisch bewährtesten deutschen Schriftsteller und Literarhistoriker. [1]) Ein Glück für den Unterminister Pantalone, dass er aus venezianischer Treuherzigkeit und Liebe zu seinem Herrn, um ihn aus der Einöde weg und nach Teflis zurückzubringen, so viel Strassenfegsel im Mörser stampft und so eifrig Quark peitscht. Und ein Glück auch für den Dichter der Fiaba, dass er zu seinem ethisch-dramatischen Motiv in diesem Verwandlungsspiele, gegenüber dem sonst die Dramen beherrschenden Pathos der Liebesleidenschaft, sich die Treue wählte, die unbedingte Hingebung. Die dramatische Vorzugsberechtigung dieses mehr schönseelisch rührenden und sentimentalen, als activ erregten Pathos vor der stürmischen Liebesleidenschaft einstweilen dahingestellt: so scheint uns doch das Betonen der unbedingten, durch die schauderhaftesten Prü-

---

1) „Der grösste dramatische Dichter, den Italien je hervorgebracht, Carlo Gozzi." v. Schack. Gesch. der dram. Literatur und Kunst in Spanien. 2. Ausg. 1854. 3. Bd. S. 443.

fungen und Seelenfolter zu läuternden Treue, in Verbindung mit dem blinden Zauberfatalismus, mehr auf das prüfungslos-unterthänig-Gehorsamen, als auf die freie hingebungsvolle Treue; mehr auf ein blindes Glaubens- und Unterwürfigkeitsdogma, — gleichviel ob blinde Unterwürfigkeit unter die kirchliche oder feudale Hierarchie — als auf ein aus freier Seeleninnigkeit hervorquellendes, in beglückender Gegenseitigkeit begründetes Herzensbedürfniss, und auf dessen Bewährung durch eine poetische Feuer- und Wasserprobe, wie in Mozart's Zauberflöte z. B., abzuzielen. Die schönsten, heiligsten Gefühle zu Gunsten der einmal befestigten und vor Festigkeit erstarrten und im Verwittern begriffenen hierarchischen Ordnungen aufzurufen und auszubeuten — hörten wir nicht den Dichter dieser Theatermärchen zu solcher Tendenz sich offen bekennen?

Wahnsinnig vor Sehnsuchtsschmerz um seine Gemahlin, weigert sich Farruscad die ihm auf einem Stegreiftischchen vorgesetzten und von einer „Stimme" in der Wüste angebotenen Speisen zu geniessen. Sobald der Prinz vor Verzweiflung eingeschlafen, schlüpft Tartaglia aus dem Gebüsch, worin er sich versteckt gehalten, hervor, und spricht den Schüsseln mit einem Eifer und einer den hinzugetretenen Brighella stumm abwehrenden und davonwinkenden, andächtigen Gefrässigkeit zu; vollkommen wie Papageno beim Tischlein deck' dich in Sarastro's Zauberwald. Schon wäre es beinahe dem in den Priester Checsaja verwandelten Pantalone, unter Verwünschungen „der hässlichen, abscheulichen und geilen Zauberin", [1]) worunter er des Prinzen Gemahlin, Cherestina, versteht, wäre es Pantalon fast gelungen, den Prinzen zu bewegen, dass er ihm in seine Heimath folge; als sich der Priester Checsaja plötzlich in die Gestalt des Pantalone wieder zurückverwandelt, ohne dass dieser die Verwandlung merkt, so dass Pantalone mit seiner eigenen Stimme in den Ermahnungen des Priesters fortfährt. Erstaunt ob der Frechheit fällt der erzürnte Prinz über den Hofmeister her, der erschrocken entflieht. Die Verwandlung ist komisch, wiederholt sich aber sogleich bei dem Vezier Togrul, der als Farruscad's

1) L'ingorda maga,
Lasciva, infame.

Vater, König Atalmuck, erscheint, um dem Prinzen wegen des im Stiche gelassenen Reiches, mit dem besten Erfolge das Gewissen zu schärfen. Der Prinz ist eben zu folgen bereit, da verwandelt sich Atalmuck unwillkürlich wieder in Togrul, der sich aber davon nicht abschrecken lässt, den erschütterten Prinzen zur Rückkehr in sein vom Mohrenkönig Morgan verwüstetes Land zu bestürmen. In dieser Stimmung erscheint dem allein gebliebenen und nach einem Verzweiflungsmonolog wieder eingeschlummerten Prinzen seine Gemahlin Cherestani. Die Einöde hat sich in einen Garten mit einem glänzenden Palast im Prospect verwandelt. Erwacht glaubt Farruscad zu träumen, eilt nach dem Palast hin, woraus Cherestani in vollem königlichen Schmucke, begleitet von ihrem Hofstaat, tritt. Nach den liebevollsten Vorwürfen wegen seiner Bereitwilligkeit, sie zu verlassen, betheuert sie, dass sie ihn und sich aus all' zu grosser Liebe quäle, und bittet ihn, „morgen, an diesem für sie entsetzlichen Morgen, ruhig zu dulden, was er sehen werde, und niemals nach der Ursache zu fragen.“ [1]) Sie heisst ihn dies beschwören, dann wieder entsetzt, den Schwur nicht zu leisten, weil sie weiss, dass ihm vom Feenkönig, Demogorgon, der Schwur auferlegt ist, damit er meineidig werde. Unter solcher Zentnerlast einer blinden Zauberwillkür und grauenhaften Fatalität lässt dieser „grösste dramatische Dichter“ Italiens die Herzen seiner Prüfungshelden und Heldinnen zermalmen! Farruscad schwört bei den heiligsten Göttern des Himmels, das Schlimmste ertragen zu wollen. Cherestani. „Grausamer! . . . O Gott! . . . unglücklicher Schwur! Doch musst' ich dich von seinen Lippen nehmen: Das Urtheil ist gefällt.“ [2])

Was erlebt nun Farruscad im zweiten Act und am folgenden verhängnissvollen Tage? Seine beiden Kinder, Bareddin

1) Al nuovo giorno,
Giorno per me terribile, con pace
Soffri quanto vedrai. Non aver brama
Di saper la ragion di quanto vedi;
Non la chieder giammai.

2) Barbaro! . . . Oh Dio . . .! Fatale giuramento
Io pur trarti dovea da quelle labbra
Compiuta è la sentenza, il mio destino.

und Rezia werden ihm, auf Befehl seiner Gemahlin, Cherestani, auf Befehl der Mutter dieser Kinder, von zwei Soldaten in die Flammen geworfen, die aus einem Abgrunde emporschlagen: „Soldaten, werft mitten in die wüthende Flamme ohne Mitleiden meine Kinder!" [1]) Umsonst wollen Tartaglia, Togrul und Pantalone die Kinder festhalten. Sie bleiben verzaubert stehen, die blossen Schwerter in der Hand. Vor dem Befehle an die Soldaten zerfliesst Cherestani in Thränen, wendet alle Schmerzens- und Verzweiflungsgebärden auf, und giebt den Befehl mit blutend zerrissenem Mutterherzen — allein dieser Mutterjammer muss den ihr vom Machtgebot des Zauberers Demogorgon und von dem blinden Verhängniss abgefolterten Befehl nur noch grässlicher, und die Situation für ein gesund und natürlich fühlendes Publicum nur peinvoller und unerträglicher machen. Das Zaubermärchenhafte entschuldigt nicht, denn die Situation soll ja das Publicum in der Seele Farruscad's und Cherestani's, und wie diese, empfinden.

Nachdem Cherestani ihren von allen Qualen und Seelenfoltern zerfleischten Gemahl ermahnt hat, in sein verwüstetes Reich zurückzukehren, verschwindet sie unter Donner und Blitz, und er ruft, aufjammernd in seiner über alle dramatische und theatralische Zulässigkeit hinausgespannten Herzenspein und Höllenmarter: „Mich verfluch' ich, nicht meine Gattin! Lasst uns fliehen." [2]) Was hilft ihm die Selbstverfluchung? Er wird die Gemahlin doch verfluchen, wenn nicht in der fünften, in der schon beregten 12. Scene des 2. Actes verfluchen, verfluchen müssen, und trotzdem dass kein Mensch müssen muss, sie doch müssen, verfluchen müssen. Denn er ist ja vom Zauberer Demogorgon, in Vollmacht eines Schamanischen blinden Fatums, verflucht und verdammt zum Verfluchen. Warum? Weil sich die Fee in ihn, als Sterblichen verliebt hat, und dafür zweitausend Jahre lang in Gestalt einer scheusslichen Schlange mit einer ungeheuren Schuppenschleppe, noch länger als das längste Modeschleppkleid, umherkriechen soll.

---

1) Soldati, entro all' ardente orrida fiamma
Que' figli mia senza pietà scagliate.

2) Me maladico, non la sposa mia!
Fuggiam di qua. . .

O der kindisch-grässlichen Theatermärchen und der grässlich-stupid-gaffsüchtigen Kindsköpfe, die an dergleichen 17 mal hintereinander sich ergötzen können!

Farruscad langt in seiner Hauptstadt an, und vernimmt von seiner Schwester Canzade den verzweiflungsvollen Zustand der vom Mohrenkönig belagerten und ausgehungerten Stadt. Die einzige auf den Minister Badur gesetzte Hoffnung, der mit Nahrungsmitteln erwartet wird, sieht Farruscad vereitelt. Badur trifft ein, aber ohne Nahrungsmittel, die ihm von einem übermächtigen Trupp Soldaten, unter der Anführung der Königin Cherestani, entrissen worden. Jetzt übermannt Farruscad das Fluchgeschick: „Schändliche!" — ruft er — „Verflucht seyst du, nichtswürdige, höllische Zauberin! Verflucht!" — Es folgt die schon mitgetheilte Apostrophe der Königin Cherestani, die unmittelbar nach derselben ihrem Gemahl Farruscad kund thut, dass Minister Badur ein Verräther, und dass die Lebensmittel vergiftet waren. Badur gesteht das Verbrechen ein. Farruscad, „wahnsinnig" vor Schmerz, fragt die verfluchte Gemahlin, ob die Verbrennung der Kinder Schein oder Wirklichkeit war? Cherestani. „Das Feuer, das du gesehen, musste von ihrer Geburt sie reinigen, um sie ganz dein, ganz deines Wesens fähig zu machen," und lässt ihm die Kinder zuführen. Mitten in seinem überwallenden Entzücken über die Kinder, geht vor seinen und aller Augen die Verwandlung seiner Gemahlin vor sich. Sie wird vom Hals an hinunter in eine lange fürchterliche Schlange verzaubert, und fällt gestreckt auf die Erde hin. Farruscad will sie umarmen. Sie entschlüpft unter das Theater.

Bis zur 9. Scene ist der dritte Act mit Farruscad's Verzweiflungsjammer, abwechselnd mit den Lazzis der vier Masken angefüllt. König Farruscad will sterben vor Herzleid um seine Gattin. Die Fee Fazana führt ihn an ein unterirdisches Grab, wo an einer Säule eine Pauke mit Schlägel hängt. Fee Fazana bedeutet ihn, wenn er durchaus sterben wolle, so dürfe er nur mit dem Schlägel auf jene Trommel schlagen. Farruscad thut es; der Widerhall wird von heftigem Donner und Blitz begleitet. Ein wüthender Stier bricht hervor, der aus dem Schlund, aus Hörnern und Schwanz Feuer auswirft und den Farruscad anfällt. Dieser kämpft mit dem Stier, ächzt, dass die Bestie

undurchdringlich. Gomar's, seines unsichtbaren Freundes und Zauberers, Stimme ermuthigt ihn. Farruscad ringt mit dem Stier, reisst ihm das rechte Horn aus, der Stier stürzt brüllend und verschwindet. Gomar's Stimme bereitet ihn auf schrecklichere Kämpfe vor, heisst ihn aber Muth fassen: „Wisse, der Tod ist unvermeidlich, wenn du den Muth verlierst.“ Der nächste Kampf gilt einem Riesen, der die ihm von Farruscad abgehauenen Gliedmassen immer wieder ansetzt, zuletzt seinen Kopf, welcher, kaum aufgesetzt, den Farruscad auslacht. Farruscad ist in Verzweiflung. Die Stimme rathet, dem Riesen noch einmal den Kopf herabzuschlagen und dann das linke Ohr abzuhauen. Das geschieht. Sobald das Ohr weggehauen ist, fällt der Körper des Riesen und stürzt unter die Erde. Fee Fazana, Zuschauerin dieses siegreichen Kampfes um ein Riesenohr, glaubt nun ernstlich befürchten zu müssen, dass die Feenwelt ihre Gespielin, die Königin Cherestani, verlieren könnte, und warnet den Farruscad, die letzte entscheidende und fürchterlichste Probe zu vermeiden. Farruscad ist aber entschlossen, seine Gemahlin zu retten oder zu sterben. Er soll denn die Hand aufs Grab legen und bei „seinem Propheten“ schwören, dass er den Gegenstand, der aus dem Grabe hervortreten würde, derselbe sey so scheusslich wie er wolle, auf den Mund küssen wolle. Farruscad leistet den Schwur. Eine Schlange mit einem fürchterlichen Kopf kommt bis an die Brust aus dem Grabe hervor, weist im aufgesperrten Rachen unglaublich lange Zähne, nähert sich dem Gesicht Farruscad's, der entsetzt zurückspringt. Der Kussversuch wiederholt sich mehreremale. Farruscad zwingt sich, die Schlange zu küssen. Diese schiesst noch ungestümer auf sein Gesicht los; er springt wieder zurück. Die Schlange verbirgt sich. Er will das Grab mit dem Schwerte zernichten und die Schlange dazu. Stimme ruft ihm Halt zu. Er möchte nicht verzagen und die Schlange küssen. „Es ist deine Gattin, küsse sie auf den Mund; hast ihre Bisse nicht zu fürchten; Alles ist Blendwerk.“ Fazana flieht weinend um die für's Feenreich verlorene Freundin. Farruscad setzt zum letzten Kussversuch an. Nach einigen Zeichen von Schauer und Entschliessung küsst er die Schlange. Der Schauplatz verfinstert sich. Donner, Blitz und Erdbeben. Tant de bruit pour un —

baiser! Das Grab verwandelt sich in einen prächtigen Triumphwagen, auf dem sich Cherestani, als Königin gekleidet, zeigt. Es wird wieder hell. Cherestani (den Farruscad umarmend). Farruscad, mein Gemahl welch' Entzücken hab' ich dir zu danken. Farruscad. „O Theure, nun bist du mein. Ich werde dich nicht mehr verlieren. Für meinen Ungehorsam, glaub' mir's nur, hab' ich gebüsst." [1]) Für die Neugierde nämlich, den aufgebrochenen Schreibtisch und die unentrinnbare Verfluchung. Die letzte Scene versammelt um das beglückte Herrscherpaar das ganze Märchenpersonal. Cherestani bestimmt: „Verborgen von der Welt, ganz mein, beherrsche du bei mir und deinen Kindern das grosse Reich von Eldorado. Togrul, als Gatte von Canzade, soll in Teflis herrschen und das Publicum Beifall klatschen." Im Uebrigen ist ja erklärtermassen alles Blendwerk und Gaukelei, die Bühne nur die Bude eines Bosco oder Agoston, und das Drama nur ein Mummelbätz für grosse Kinder, wie bei spanischen Fronleichnamsaufzügen, die grausig lächerliche Schreckpuppe Carraca.

Das sechste Theater-Märchen

La Zobeide,

versteigt sich bis zu dem Anspruch auf den Titel einer Tragödie und nennt sich demgemäss „Tragedia Fiabesca", Märchen-Tragödie, in 5 Acten. [2]) „Die Zobeide", sagt der Verfasser Eingangs der Vorrede, „ist eine Fiaba, die ich zum Theil den Arabischen Erzählungen entlehnte, und welche ich unter den Schleier eines geheimnissvoll schauerlich Tragischen verhüllte." [3]) „Grassschauerlich-geheimnissvoll" giebt die Bezeichnung „tragico feroce in arcano" noch sinngetreuer wieder, was auf eine Parodie derartiger haarsträubender Tragödien, woran das italienische Theater so reich ist, zielen könnte. Gozzi fügt auch wirklich hinzu, dass die

---

1) Far. Cara, or sei mia;
Più non ti perderò. Pagai la pena,
Ti so dir, de' miei folli.

2) Von der Truppe Sacchi zum erstenmal den 10. Aug. 1763 in Turin vorgestellt, und den 11. Nov. desselben Jahres im S. Angelo-Theater zu Venedig. Es wurde achtmal wiederholt. — 3) e ch' io composi sotto al velo d'un tragico feroce in arcano.



„schlechten Tragödien" einen Zug von Parodie darin entdecken könnten.[1]) Allein das dient nur als Deckmäntelchen, womit der scharfe Instinct des literarischen Kritikers das Unvermögen, eine wirkliche Tragödie zu dichten, drappirt. Der Nachsatz zu der Insinuation, inbetreff der mit dem Titel etwa beabsichtigten Parodie „schlechter Tragödien", hilft die Vorstellung ergänzen, die uns der hochgeborene Dichter von den Triebfedern zu seinen Productionen selbst beibrachte: „Im Grunde wollt' ich damit (mit dem Titel „Tragedia Fiabesca") nichts anderes als auch für diese Art Schauspiele von falscher Grundlage und kindischem Inhalt einen ansehnlichen Rang behaupten." Wortgetreuer: „Aus dem gedachten Titel sollte nur jene scherzhafte Freimüthigkeit und Ueberlegenheit erhellen, die sich darin gefiel, diese Art Schauspiele von falscher Basis und kindischem Inhalt ernsthaft zu behandeln."[2]) Tragödie, Komödie, falsche Basis, kindischer Inhalt — Lappalie! Der Conte-Poeta wollte nur zeigen, dass es auf falsche Basis und kindischen Inhalt gar nicht ankomme, sondern auf die geschmeidige Ungebundenheit und Ueberlegenheit, auf die „faceta franchezza e superiorità," womit ein Dichter-grand-seigneur den dümmsten und kindischsten Fabelinhalt zu einer Tragödie von den erschütterndsten Wirkungen nach Gutdünken stempeln könne.

Woraus entspringen nun diese Wirkungen in der Märchen-Tragödie, Zobeide? Aus der bevorstehenden Verwandlung der Titelheldin, Zobeide, in eine Kuh. Zobeide, Tochter Beder's, Königs von Ormus, ist durch Zauber in die Gewalt des Sinadab, Königs von Samandal, Negromanten und Mohren gerathen, des abscheulichsten Wüthrichs und Ungeheuers von Allen, die je in einer Fiaba ihr Wesen trieben. Sinadab umgarnt die Prinzessin Zobeide mit seinem Zauber so berückend, dass sie ihn, als seine Gemahlin, schwärmerisch liebt und vergöttert, ungläubig gegen die Eröffnungen und Enthüllungen, die sie über den wahren Charakter des Sinadab, vom Priesterweisen, oder Calender, Abdalac, ver-

---

1) Da un tal titulo si levi solo un tratto di parodia sulle cattive tragedie. — 2) e quella faceta franchezza, e superiorità, colla quale ho voluto trattare in Teatro questo genere di rappresentazioni di falsa base, e d'argomento fanciullesco, con serietà.

nimmt, einem Magier, der den Zauber des Sinadab zu brechen und die Zobeide zu retten beabsichtigt. Abdalac. „In welchem Grade, Zobeide, liebst du den Mohrenkönig? Sprich, in welchem Grad? Zob. Im höchsten Grad. Abd. — Und Sinadab, glaubst du, dass er dich wirklich liebe? Zob. Ich bin's gewiss. . . Abd. Wisse, Zobeide, Sinadab ist ein schändlicher Zauberer, eine so hässliche, grausame, teuflische Seele, [1]) als die Sonne noch keine gesehen. . . . Wisse, hundert und mehr Prinzessinnen hat er heimlich durch Zauberei geraubt, verführt; jede davon zur Sättigung seiner schändlichen Lüste gerade vierzig Tage bei sich behalten; ihrer überdrüssig am vierzigsten Tag eine nach der andern in Stuten und Kühe verwandelt und von sich gejagt . . . Zob. Was kann dich bewegen, solche Märchen zu erzählen? Abd. Ach, diese Wahrheiten müssen dir Märchen scheinen . . . Auch hat dies Ungeheuer deine Schwester, Salè, und deine Base, Dilara, geraubt, die lieber sterben, als seinem Willen sich ergeben wollten. In diesem Palaste sind die Unglücklichen. Für itzt weisst du genug: durch seine List kamst du nach Samandal, und morgen ist der vierzigste Tag. Zittere, Zobeide! Zob. Und soll ich diese Träumereien glauben? Priester, ich fürchte, Schwärmerei und hohes Alter machen dich faseln. Sinadab ist ein zärtlicher Liebhaber, ist zu menschlich, zu fromm.[2]) . . . Doch mein Vater, sprich, aus welchem Antrieb kommt mein Vater? Abd. . . . Dein Vater, der Unglückliche, kommt, weil ihm die Weissager entdeckt haben, seine Tochter und seines Sohnes Gemahlin seyen in Samandal von Sinadab geraubt. Ich weiss, dass du den Grausamen liebst, und mir noch nicht glaubst. Ich will dich unerhörte Dinge sehen lassen, um dich zu überzeugen." . . Abdalac empfiehlt ihr Stillschweigen und Verstellung. Zobeide zieht sich verwirrt, erstaunt, zurück, voll Liebe und Entsetzen.

---

1) Sappi, Zobeide,
Che Sinadabbo è un Negromante iniquo,
La più sozza, crudel diabolic' alma,
Ch' il sol vedesse mai.

2) Tenero amante
E troppo Sinadabbo; è troppo umano;
Troppo è pio nell' oprar.

In der 9. Scene des 1. Acts ist Abdalac noch nicht weiter mit Zobeide als in der 3. Sinadab hatte sie inzwischen durch ihr Kammermädchen Smeraldina vor dem Calender warnen lassen. Abd. „Zobeide, ich sehe in deine Seele. . . . Du betest ihn an. . . . Seine teuflische Heuchelei wirft einen Schleier über deine Augen. . . Ehe noch der morgende Tag vorüber seyn wird, wirst du verwandelt seyn. . . . Zob. Ich habe zu sichere Proben von der Liebe und Güte meines Gatten.“ . . . Abdalac warnt sie, heute und morgen weder Trank noch Speise zu sich zu nehmen. Zeigt ihr die zwei als Palastwächter angeketteten Thiere, einen Löwen und Tiger; es waren ehemals Hofdiener ihres Vaters (Truffaldino und Brighella); zeigt ihr die Grotte, worin ihre Schwester und Base, Salè und Dilara, mit andern Unglücklichen eingeschlossen. Er giebt ihr den Schlüssel zur Grotte, um sich zu gelegener Zeit selbst durch den schauderhaften Anblick zu überzeugen.

In der 7. Scene des 2. Actes stehen Zobeide und Smeraldina mit einer brennenden Fackel vor der Schaudergrotte, aus welcher viele Weiberstimmen dringen. Nach langem Sträuben vor Entsetzen schliesst Smeraldina die Pforte auf. Man hört Geschrei und Klagen von Frauenzimmern aus dem Innern der Grotte schallen. Eine Weiberstimme ruft: „Tod, warum zauderst du so lange?“ Eine andere: „Wie lange soll mein Elend dauern.“ Smeraldina zittert und bebt. Zobeide glaubt die Stimme zu kennen, und eilt in die Grotte, trotz Smeraldina's angstvollen Warnungen. Abdalac kommt, geht in die Grotte, Smeraldina schliesst hinter ihm die Thür. Die 9. Scene stellt die fürchterliche Grotte von innen vor: Dante's Inferno als Frauenzwinger. Eine Weibsperson, prächtig gekleidet, in Ketten, die sie nachschleppt, und ohne Kopf, trägt den Kopf mit einer Hand an den Haaren. Diese phantastisch grausige, aber gedankenvoll poetische Schaudergestalt ist dem Dante entlehnt.[1]) Die giebt sich der entsetzten Zobeide als Opfer ihres tugendhaften Widerstandes gegen Sinadab's Gelüste zu erkennen. Zobeide fragt nach Dilara und Salè. Die Frauengestalt, „den

1) Inf. CXXVIII, V. 118 ff. (Die Stelle schon angef. Gesch. d. Dram. IV. S. 48. Anm. 1.)

Kopf erhebend“ zur Beantwortung der Frage: „Die Elenden sind wenig Schritte hinter mir,“ geht ab, ihre Ketten nachschleppend. Nun erblickt Zobeide ihre Base Dilara, in langem Kleide, das ihr die Füsse bedeckt, in Ketten, die sie nachschleppt. Dilara erzählt, wie sie durch Zauber sich plötzlich aus Ormus nach Samandal versetzt fand. Sinadab wollte Gewalt gegen sie brauchen, aber vergebens. Da versetzte er sie in diese Grotte. „Der unmenschliche Heuchler kommt von Zeit zu Zeit hierher, bemüht sich um meine Gunst — aber ich verabscheue ihn. So bleibe ich in diesem Zustand, mitten unter Geheul und Gewinsel, und vermische meine Thränen mit denen der andern Unglücklichen. Zob. O Sinadab, Nichtswürdiger! Nun seh' ich, dass Abdalac die Wahrheit sagt.“ Dilara zieht das Kleid in die Höhe, und zeigt die untere Körperhälfte in ein Thier, Hündin oder Ziege verwandelt, bis zu den Füssen. „Der Anblick muss Mitleiden nicht Lachen erregen,“ [1]) schreibt die Theateranweisung vor — par ordre du Mouphti. Dilara geht ab. Salè, Schwester Zobeide's, erscheint in einem langen geschlossenen Kleide, die Ketten nachschleifend. Erzählt, weinend (piange) wie sich von selbst versteht — (mit jeder Fiabe nimmt die Thränensündfluth zu; es regnet piange's mit Mollen). Nun erzählt Salè der Schwester ihre Entführung durch Sinadab's Zauber, sammt ihren beiden Dienern, Truffaldino und Brighella, von deren Verwandlung in einen Löwen und Tiger sie aber nichts weiss. Auch sie büsst als Opfer ihrer Tugend. Sie beschwört die Schwester, sich zu retten, und sie ihrem Unglück zu überlassen. Oeffnet das Kleid, und zeigt eine Schlange an ihren Busen geheftet, die ihn zernagt, und das Blut, das an einem weissen Unterkleide herunterrinnt. [2]) Dante's Phantasie allein wirft einen schauerlich poetischen Strahl in diese spukhafte Höhle, über deren sonstige Gespenstlichkeiten man, den Theateranweisungen zum Trotz und ihnen ins Gesicht, nur lachen kann. Erstattet die „Tragedia fiabesca“ zurück, was des Dante ist, und was Tausend und Eine Nacht gehört, so bleibt freilich nichts übrig, als die „Ernsthaftigkeit“, womit der Dichter ein auf „falscher Grundlage“ beruhendes

1) (La figura deve far compassione, e non ridere.) — 2) e 'l sangue, che gronda giù per una veste bianca, che avrà di sotto.



und von einem „kindischen Inhalt" erfülltes Märchensujet behandelt, und der verzerrt tragische Anstrich, den er ihm „alles Ernstes" „in serietà" gegeben.

Salè tritt ab. Abdalac kommt, und rathet der Zobeide, ihren Abscheu gegen Sinadab zu verheimlichen, und sich liebevoll und zärtlich gegen ihn zu stellen. Zobeide erklärt dies für unmöglich. „Bei seinem Namen glüh ich schon vor Wuth und Rache." Doch wolle sie Alles thun, wenn ihr Vater nur gerettet wird, dem, wegen seiner frühern Laster, ein grauenvoller Tod von den Wahrsagern prophezeit ist. Abdalac, ein Wiederkäuer ersten Ranges, als hätte ihn Sinadab in einen solchen verwandelt, schärft der Zobeide nochmals und mit denselben Worten ein: sich heute und morgen jeder Speise und jeden Trankes zu enthalten, und diese Nacht Sinadab's Handlungen zu beobachten.

Den dritten Act nimmt die Erfüllung von König Beder's Geschick in Beschlag, der laut Weissagung vor Samandal, das er eben belagert, eines grauenvollen Todes sterben soll. Sinadab schlägt ihm einen Zweikampf vor, den Beder, nach längerem Bedenken wegen der verrätherischen Tücke des Sinadab, annimmt. Sinadab höhnt dem sich Entfernenden nach: „Die von mir angewiesene Zwietracht wird in deinem Lager ihr Spiel haben." Misslänge das, so würde den Beder auf der Wiese, wo der Zweikampf stattfinden soll, „eine Rache ohne Beispiel" überraschen. Getäuscht von Zobeide's Verstellung, die mit ihrem Vater, König Beder, eine heftige Scene im Palast geflissentlich herbeiführte, rühmt sich Sinadab, der Zobeide so sicher zu seyn, dass sie dem Calender keinen Glauben mehr schenke: „Alles ist mir günstig. Ohne Hinderniss werde ich sie morgen ihrem Schicksal überliefern. Ich wenigstens begreife nicht, wie man das nämliche Weib länger als vierzig Tage um sich leiden kann. Ich bin ihrer so satt, als hätt' ich sie gegessen. Weg, Zobeide! zu der andern Heerde. Ich will eine neue." [1]

---

1) Doman potrò mandarla al suo destino;
Ch' io non so penetrar, come un uom' possa
Più di quaranta giorni sofferire
La stessa donna appresso. Io trovo in lei
Solo noja, e fastidio. Va, Zobeide,
Coll' altre in branco; io vo' novello oggetto.

Abdalac bringt die Zwietracht bei den Haaren herangeschleppt, kanzelt sie tüchtig ab und lässt sie wieder laufen: „Geh', Pest des Abgrunds, Unglück der Erde. Ich muss den hohen Göttern dich überlassen.“ Zwietracht macht ihren Diener, „Calender, ich gehorche dir,“ und schleicht davòn. Wie armselig das ist! Wenn man sich denkt, wie Aeschylos, oder nur Euripides, dergleichen behandelt haben würde! Glühende Thränen des Unmuths wischt sich Melpomene von den erhabenen Wimpern über diesen kläglichen Verfall ihrer Kunst und über das Spukbild, das die Kunstlehre als Idee des Tragischen aufgestellt, oder doch als diesem entsprechend rühmt.

Scenen in Beder's Lager vor der Stadt eröffnen den vierten Act, mit ziemlich leeren Gesprächen zwischen König Beder, seinem Sohne, Prinzen Skemsedin und Masud, Prinzen von Zamar, Verlobten der Prinzessin Salè, deren Geist ihm, wie er erzählt, in seinem Zelte erschienen. Erst die 6. Scene kann unsere Aufmerksamkeit wieder erregen, wo Sinadab, in einem „prächtigen Zimmer“ vor der schlafenden Zobeide steht, sich freuend ob der Wirkung des Opiums, und noch mehr über die der „wunderbaren Zuckerbrode“, deren Genuss die ihn zum Ekel gewordene Gattin in eine Kuh verwandeln soll: Die Anweisungen beschreiben umständlich die Bereitung der Zuckerbrode. Sinadab öffnet ein Schreibpult, nimmt eine Schachtel heraus, aus dieser ein Pulver, das er hintereinander durch das Zimmer säet. Dann ruft er: „Aus dem schwarzen Styx erscheine hier ein Bach!“ Nach und nach erscheint ein Bach, der durch das Zimmer hinfliesst. Sinadab nimmt eine goldene Schale, worin er andere Pulver schüttet, schöpft hierauf von dem Wasser des Baches, und bereitet mit einer goldenen Spatel einen Teig: „Ihr Pulver, welche Argus einst aus der Haut jener Kuh gemacht, die Zeus ihm in Verwahrung gegeben, du Gewürzwerk und Marzipan der Hölle, bildet diesen Teig und gebt ihm die gewöhnliche Kraft.“ Das fehlte noch, dass wir an jene Io erinnert werden, die wir in Aeschylos' Prometheus unter so hochtragischen Constellationen ihre tiefbedeutsame Verwandlung und ihre ideenvollen Weltirren bejammern hörten, vor einem Publicum, für welches die hohen Sagenmysterien Glaubensartikel waren — und dieser gedankenlose Hokus-Pokus aus der Bude eines Marktgauklers!

Zobeide, nachdem der Zauberkoch und Zuckerbäcker sich entfernt, erhebt sich aus ihrem Scheinschlaf mit den Worten: O unglückliche Zobeide, was hast du gesehen!" Abdalac bringt ihr antidotische Zuckerbrode, an Geschmack und Farbe denen des Sinadab ähnlich: „Reicht er sie dir, so nimm sie, aber verwechsle sie, ohne dass er's merkt, mit diesen. Berede ihn, davon zu essen und iss auch du davon. Die grässliche Wirkung würde bei Sinadab, und bei ihm allein, nicht ausbleiben. Nur möge Zobeide nicht vergessen, ihm Wasser in's Gesicht zu spritzen. Mit dieser „grässlichen Wirkung" beschäftigt sich der fünfte Act. Doch nicht, bevor Sinadab noch ein Zauberbubenstück in der letzten Scene des 4. Actes ausgeführt. Sinadab erscheint nämlich dem Prinzen Skemsedin, Bruder der Zobeide, in der Gestalt des Abdalac, um dann ihn nach der Stelle zu locken, wo der geheimgehaltene Zweikampf seines Vaters mit dem Sinadab stattfinden soll, dem aber König Beder nicht gewachsen; wesshalb er, Skemsedin, als liebevoller Sohn, dem Vater zu Hülfe eilen möchte. Der Prinz dankt dem treuen Freunde für die Mittheilung und fliegt in den Wald.

Im Walde auf dem Wiesenplatz bei Morgendämmerung ereignen sich die gespenstisch-gräulichsten Blendwerke. König Beder und sein Sohn Skemsedin treffen auf dem Wiesengrunde zusammen, jeder in Gestalt des Sinadab, so dass Einer den Andern für Sinadab hält. Für Beide spricht anfangs Sinadab selbst, der verborgen ist und jedesmal seine Stelle verändert. Die beiden falschen Sinadab's fechten; in Wahrheit Vater und Sohn. Nach einigen Stössen giebt Skemsedin seinem Vater einen tödtlichen Stich in's Herz; der Degen entfällt ihm. Sinadab, das Scheusal — selbst für ein Märchen ein zu fratzenhaftes Scheusal, und gar für ein Theater-Märchen! — Sinadab stürzt hervor, dem Vater zugrinsend: „Dies ist dein Sohn." Dem Sohne zufletschend: „Dies ist dein Vater," und auf und davon. Beder und Skemsedin verwandeln sich in ihre vorigen Gestalten. Beder'n quillt das Blut aus dem Herzen. — Wenn Das tragisch ist, Furcht und Mitleid, die Leidenschaften reinigende Furcht- und Mitleidgefühle, erweckend, dann ist Alpdrücken auch tragisch; und die grässliche blutübertünchte Empuse mit dem Eselsfuss von Pferdemist, sie wäre die Muse der tragischen Kunst. Skem-

sedin fleht die Furien an: „zertrümmert dies Herz!“ Die Furien aber wenden sich mit Abscheu ab von solchem Höllenspuk. Sie würden Skemsedin's Bitte erhören, wenn er in der Raserei der Leidenschaft die Schauderthat verübte. Gespenstische, spukhafte Morde zu rächen, überlassen auch sie der Empuse, Lamia oder Mormolyke. Der treffliche Sismondi, der Zobeide's Lage für die herzzerreissendste aller Situationen erklärt, unbeschadet seines Zweifels, ob dieses Stück jemals eine Thräne ausgepresst[1]) — Sismondi schreibt dieses verstockte Ausbleiben auch nur Einer Thräne bei jenen herzzerreissendsten aller Situationen, die aber gleichwohl die Herzen so unzerrissen lässt, wie des Taschenspielers Büchse mit doppeltem Boden, die zerrissene Karte, die er ganz an die Wand schiesst — Simonde de Sismondi erklärt die Thränenlosigkeit mit der Häufung von Aufregungen, Begebnissen, Schauwundern, die dem Herzen nicht Zeit lassen, sich seiner Gefühle bewusst zu werden. „Im Sturme der Begebenheiten lässt der Dichter niemals die Stürme des Herzens gewahren, die von jenen nur die Folge seyn müssten.“[2]) Nein, kundiger Thebaner! Nicht die Häufung des Wunderbaren, die falsche Anwendung desselben, diese verschuldet das Brachlegen derjenigen Gemüthsbewegungen, die das auf Erregung von Leidgefühlen behufs ihrer Läuterung, auf Erregung von Furcht und Mitleid abzweckende Drama erwecken soll. Nimmermehr wird ein spukhaft-grausiges Motiv menschliche Furcht und menschliches Mitleid hervorzurufen vermögen. Der Grund ist schon angedeutet worden. Wie sollten auch die menschlichsten, naturgemässesten Affecte in unserer Brust, wie sollten sie von dem phantastisch-Widernatürlichen, wüst-Spukhaften zu heilsamen Rührungen hervorgelockt werden? Die Thräne vollends, die Mitleidsthräne! Diese Quintessenz aller Menschlichkeit: der Himmelstropfen, schwankend im schreckvereisten Herzen wie der Tropfen im reinen Bergkrystall; das Naturgefühl selbst, die Naturseele in Gestalt

---

1) Il n'y a certainement aucune situation plus déchirante que celle de sa Zobéide, et cependant il serait impossible, je crois, que cette pièce fît jamais répandre une larme à personne. a. a. O. II. p. 394. — 2) dans l'orage des évènements il (Gozzi) ne laisse jamais entrevoir les orages du coeur, qui devraient en être la conséquence.



eines erquickenden Thaues, in den Leid und Lust zusammenzittert; dieses dem menschlichen Auge von Mutter Natur als heilkräftiges, wunderthätiges Juwel mitgegebene unschätzbare Kleinod, dessen Preisgebung und Verschwendung sein segensreicher Glanz, sein Verjüngungs-Born — die Mitleidszähre, die Kronperle im funkelnden Juwelenschreine des Auges, um die uns die Engel und der Sternenhimmel beneiden, sie sollte hervorquellen auf den Wink eines sinnbetäubenden Blendwerks, einer unfreiwilligen, durch höllischen Gaukeltrug dem berückten Gemüth abgefolterten Gräulthat? Wie? Das menschliche Auge sollte allein der Narr seyn, und spasseshalber seine Perlen den Säuen vorwerfen? — Mag Skemsedin noch so verzweifelt das in Zauberbetäubung vatermörderische Schwert gegen sich selbst kehren, um sich zu ermorden: das Auge starrt dies an, aber es weint nicht; ein gaffendes Auge hat Maulaffen, aber keine Thränen feil. Zumal Prinz Masud herbeieilt, und dem Schwager das Schwert entreisst.

Im Garten, worin neben einer Fontaine ein kleiner Tisch mit Früchten und Zuckerbrod zu schauen, rächt Zobeide den Vater und ihr ganzes Haus an dem Scheusal Sinadab. Er schmeichelt ihr die Zuckerbrode mit den süssesten Worten auf, die wie solche Zuckerbrödchen schmecken. Zobeide nimmt sie, verwechselt sie aber, ihm unvermerkt, mit denen, die sie von Abdalac erhalten. Er fordert sie nochmals zum Genusse der köstlichen Zuckerbrödchen auf. Sie zögert mit dem Bedenken: der Calender habe ihr weisgemacht, Sinadab gebe seinen Gemahlinnen satanische Speise, um sie dann in Kühe zu verwandeln. . . „Es ist erdichtet, nicht wahr?“ Sinadab. „Erdichtet, mein Kind.“ Zob. „Nimm du, und iss eines davon, ich das andere. Thu mir diesen Gefallen.“ Sin. (beiseite.) „Endlich bist du im Netz. Mich kann die Speise nicht verwandeln. Dir zum Trotz, Calender, besieg' ich auch diese.“ Zob. (beiseite.) „Götter, die grosse Rache ist an ihrem Ziel.“ Sie sehen sich beide an. Zobeide zerbricht lächelnd ein Zuckerbrod, steckt eine Hälfte dem König in den Mund, die andere isst sie. Während sie essen, schauen beide einander an. Sinadab taucht sitzend den Finger in die nahe Fontaine, und spritzt der Zobeide das Wasser ins Gesicht. Sinadab (mit Wuth). „Geh, widriges Bild, zu deinen Gespielinnen, und werde Kuh!“ Zob. steht wüthend auf und taucht die

Hand in die Fontaine: „Du Scheusal des Himmels und der Erde! Elender, du bist dieser Gestalt unwürdig. Verwandle dich in ein Ungeheuer!“ Spritzt ihm ungestüm das Wasser in's Gesicht, worauf er sich in einen grässlichen Centaur verwandelt. Er bekommt lange Hörner und einen langen Bart. Die Scene ist vorzüglich und leicht die theatralisch ansprechendste unter allen Zauberverwandlungsscenen dieser Fiabe. Sinadab flucht und wüthet und stürmt auf sie los. Aber schon ist Abdalac da mit der ganzen Königsfamilie von Ormus, Truffaldino und Brighella, die aus Löwen und Tiger von Abdalac entzauberten beiden Hofbedienten des Königs Beder mit einbegriffen; auch Sinadab's zwei Minister Pantalone und Tartaglia darunter, die ihm den Centauren von Herzen gönnen.

Der Centaur wehrt sich wie ein wüthender Stier gegen die Ketten, die ihm Truffaldino und Brighella umwerfen. Des Centauren zwei Minister, Tartaglia und Pantalone, leisten jenen beiden starke Hand und helfen ihn bändigen. Die Theateranweisung bemerkt ausdrücklich: „Sinadab macht grosse Sprünge. Die vier Masken halten ihn wie einen Sier.“ [1]) Die vier Masken besitzen eine riesige Haltekraft, was auch Gozzi's Fiabe beweisen, die sie während eines Menschenalters in Venedig festhielten. [2]) Zuletzt wird der Centaur so zahm, dass er seine Sünden bekennt und reuezerknirscht seinen Besieger, den Calender Abdalac, auffordert, die in der Schaudergrotte eingeschlossenen leidenden Tugenden zu befreien. „Ich eile den Flammen entgegen. Jede Marter peinige mich. Der Tod ist mir willkommen. Es kann mich nichts so peinigen, wie meine Verbrechen (geht springend ab, von Soldaten an den Ketten gehalten).“ [3]) Auffallender Weise fehlt die Anweisung „piange.“ Abdalac schlägt

1) Sinadab (fa gran salti. Le quattro maschere a guisa di toro lo tengono.) — 2) In dem „Giornale di Venezia“, das die mehrcitirte Sammlung „Il Teatro moderno applaudito“ begleitet, wird einer letzten Aufführung von Gozzi's Fiaba, „Il Corvo“, noch 1801 gedacht. Mit 1810 scheint die Commedia dell' Arte auch in Venedig erloschen, nachdem sie für das ganze übrige Italien bereits im Beginn des 19. Jahrh. verschwunden war.

3) Le virtuose Donne
Libera da' tormenti, e fa felici.

mit einem Stab auf den Boden. Die Grotte öffnet sich. Dilara und Salè kommen in ihrer vorigen Gestalt, reich gekleidet, heraus und eilen jede in ihres Gatten Arme. Die in Kühe, Stuten, Ziegen und Schafe verzauberten Damen verwandeln sich, auf Abdalac's Geheiss, was das Aeussere betrifft, in ihren ursprünglichen Zustand; ob auf der Bühne oder hinter den Coulissen, wird von der Anweisung nicht bemerkt. Zobeide allein, die arme Centauren-Wittwe, „vergeht vor Schande. Nichts vermag mich zu trösten, es wäre denn, gütige Versammlung, ein Zeichen ihres Wohlgefallens, Mitleidens und Beifalls.“ [1])

Die Maskenstegreifscenen in der „Zobeide“ sind vielleicht die komischsten in Gozzi's Theatermärchen, besonders die Scene zwischen Truffaldino und Brighella, nach ihrer durch Abdalac bewirkten Entzauberung: Truffaldino's aus einem Löwen, und Brighella's aus einem Tiger in ihre vorige Gestalt. Wir geben die Scene [2]) als Probe.

(Kleines Gehölz.)

Truffaldino und Brighella. Treten voll Erstaunen auf. Gegenseitige Erzählung ihres elenden Zustandes, in dem sie sich fünf Jahre lang befunden, der eine als Tiger, der andere als Löwe. Sie verwünschen einen gewissen Kuchen, den sie am Hof von Sinadab gegessen haben. Sie wollen es in ihrem Leben nicht vergessen; es war am . . sten April, um so und so viel Uhr u. s. w. kaum hinuntergeschluckt, so sahen sie ein haarigtes Fell an sich, lange Klauen u. s. w. Beschreibung ihrer Verwandlung. Des grossen Hungers, den sie ausgestanden, der Beschaffenheit der Speisen, die sie gegessen haben. Der grossen Lust, die sie hatten, Menschen zu fressen. Von der Denkungsart, die sie als

---

Vengan le fiamme . . . ogni strumento atroce
Di morte venga; dolce m' è la morte.
Ogni angoscia è minor de' miei rimorsi
(entra con salti; de' soldato lo tengono per le catene).

1) Io mi vergogno,
D'esser veduta, e sol potria calmarmi,
Pietose genti, un vostro cenno, un segno
D'aggradimento, di pietà, e d'applauso.

2) Atto II, 3.

Thiere hatten. Ueber die Vernunft der Thiere. Brighella. Er meine, es könne nicht seyn, dass er nicht noch Löwe sey. Truffaldino. Er spüre noch etwas von seiner Tigernatur, habe Hunger und das Maul wässere ihm nach einem Hinterbraten von Brighella. Brighella filzt ihn aus, da der Himmel durch jenen Alten sie wieder zu Menschen gemacht habe u. s. w. Schöne Sachen haben sie von dem Racker Sinadab gesehen, und schöne Sachen von andern, die, weil sie Thiere waren, sich nicht vor ihnen scheuten. Stehlen, Unzucht treiben u. s. w. Ihr Mitleiden mit Dilara und Salè, ihren Herrschaften: wer weiss, wie sie in jener Grotte leben. Truffaldino's Einfall, Brighella sollte sich noch einmal in einen Löwen verwandeln lassen; er wollte seinen Führer abgeben, wollte tausend Spass mit ihm haben, nach Venedig gehen, ein Casatto dort aufrichten u. s. w. Es sey Zeit, sich ins Lager zu flüchten. Truffaldino. Er wolle das Soldatenleben probiren; aber er fürchte, er werde es schlimmer bekommen, als er es als Tiger gehabt habe u. s. w. (Geht ab.)

Die beiden nächstfolgenden Fiabe: „Das blaue Ungeheuer“ [1]), und „Die glücklichen Bettler“ [2]), übergehen wir, um dem neunten dieser Theatermärchen, worauf der Dichter besonderes Gewicht legt, noch einige Worte zu widmen. Dasselbe ist unter dem Titel:

Das grüne Vögelchen [3]),
Ein philosophisches Märchen,

auch in Deutschland bekannt und berühmt.

„Das Märchen von dem grünen Vögelchen“ — beginnt die

---

1) Il Mostro Turchino. Fiaba tragicomica in cinque Atti. Auf dem S. Angelo-Theater von der Truppe Sacchi dargestellt 8. Dec. 1764. Füllte 14 mal das Haus (quattordici pienissime recite). — 2) I Pitocchi Fortunati. Fiaba tragic. in tre Atti. Zuerst in Parma 28. Juli 1764, und dann zu Venedig im S. Angelo-Theat. aufgeführt 27. Nov. desselben Jahres mit acht erfolgreichen hintereinander folgenden Vorstellungen. — 3) L'Angellino Belverde. Fiaba filosofica in tre Atti. Zum erstenmal im S. Angelo-Th. den 19. Jan. 1765 aufgeführt und wurde 19 mal wiederholt. „Das Theater war alle Abende gedrängt voll, und öfters nicht gross genug für den Zulauf.“ (col Teatro ogni sera affollatissimo e molte sere non sufficiente alle persone, che concorrevano. Pref.)

Vorrede — ist das kühnste Theaterstück, das aus meiner Feder gekommen ist. . . Unter einem komischen Titel und mitten unter dem übertriebensten Komischen, habe ich in diesem Märchen sehr ernsthafte Dinge behandelt. Die beiden modernen Philosophen, Renzo und Barbarina, Hauptpersonen in diesem Stücke, die, genährt mit den Grundsätzen der Verderben stiftenden Herren Helvetius, Rousseau und Voltaire [1]), die Menschlichkeit, gestützt auf das System der Eigenliebe, verachten und verlachen, und reich geworden, mit empörender Undankbarkeit diejenigen behandeln, die sie, als Verhungerte und Preisgegebene, mit Wohlthaten überhäuft hatten; Truffaldino, der Machiavellist . . . Tartagliona eine eitle, boshafte Vettel; Brighella, Dichter und Wahrsager, der diesem schlechten alten Weibe den Hof macht, um ein ihm günstiges Testament zu erschleichen; Tartaglia, der närrische König, aber ein belehrender Spiegel für gewisse grossmächtige und schlechterzogene Thoren. [2]) . . . Alle diese brachten die Wirkung hervor, welche ich erstrebt hatte . . . Die bedeutsamen, mit moralischer Absicht in diesem kühnen Theaterstück behandelten Punkte riefen auch in der Stadt so viele Streitgespräche hervor und versetzten die Stadt in so grosse Bewegung, dass eine Menge Ordensgleiche, und zwar von den strengsten Orden, ihre Priesterwürde ablegten und die Maske vornahmen, um „das grüne Vögelchen" spielen zu sehen, dessen Darstellungen sie mit der grössten Aufmerksamkeit folgten."

Die Schneide dieses „philosophischen Theatermärchens" ist also unverholen gegen die Satanskinder, Rousseau und Voltaire, gerichtet, die beiden Wurzeläste des Giftbaumes der Aufklärungsphilosophie, welche, gleichbedeutend mit Philosophie der Selbstsucht, als unheilvollste Feindin der Humanität von dem philosophischen Theatermärchen, dem grünen Vögelchen, gebrandmarkt werden soll. Hören wir doch, wie das Gelb- und Grünschnäbelchen die Philosophie des Jahrhunderts, diese Zwingburg des Satans, im Interesse der Humanität, zu Schanden pickt, gleich jenem Vögelchen im allegorischen Poem, welches die tausendjährige Zeitmauer mit Schnabel und Klauen zerkrümelt.

---

1) imbevute dalle massime de' perniziosi Signori Elvezio, Russò e Voltere. — 2) ma specchio di critica ad alcuni grandi sciocchi, e mal educati.

Auf verleumderisches Anstiften des oben in Gozzi's citirten Vorrede schon genannten „bösen alten Weibes,“ der Tartagliona, Königin der Taroke, Mutter des Tartaglia, Königs von Monterotondo, auf Anstiften und Befehl dieser Unholden, ist vor achtzehn Jahren Ninetta, die Gemahlin des Königs Tartaglia und Mutter seiner Zwillingskinder Renzo und Barbarina, mit den beiden Kindern unter den Wasserstein begraben worden, wie Pantalone, Minister des Königs Tartaglia, als Augenzeuge erzählt. Davon aber erzählt und weiss Pantalone nichts, dass Smeraldina, das engelgute Weib des machiavellistischen Wurstmachers Truffaldino, die beiden, in Wachstuch festeingeschnürten Zwillinge aus dem Wasserstein herausgefischt, und sie an Kindesstatt, die Kinderlose, mit aller Liebe und zärtlichen Pflege einer Mutter, bis in ihr achtzehntes Jahr erzogen hat. Jetzt aber weigert sich ihr Mann, der Wurstmacher Truffaldino, als hartgesottener Machiavellist, auf's entschiedenste, das Zwillingspaar länger in seinem Hause zu dulden, und zwar weil die Grundsätze von Renzo, dem Zwillingsbruder, philosophischer seyen, als die seinen, und weil Barbarina, die Zwillingsschwester, zu bescheiden, und kein weiterer Nutzen durch sie zu hoffen. Smeraldina will die Zwillinge durchaus behalten, und droht ihrem Manne mit dem Aeussersten, wenn er es wagen sollte, den Kindern ein Haar zu krümmen. Diesen ehelichen Zank belauschen die Zwillingsgeschwister: Renzo, von der Jagd zurückkehrend mit einer Flinte und einem Buch in der Hand; Barbarina mit einem Buch und einem Bündel Holz. Sie erfahren zum erstenmal, dass sie nicht Smeraldina's Kinder, sondern Bastarde. Truffaldino bestätigt ihnen das nun förmlich auf's bestimmteste, mit der Aufforderung, stehenden Fusses sein Haus zu verlassen, und nicht wieder seine Schwelle zu betreten.

Allein mit dem Geschwisterpaar geblieben, versichert Smeraldina demselben, dass keine Macht auf Erden die Kinder, die sie gesäugt und auferzogen, von ihrem Busen reissen könne. Barbarina verwahrt sich dagegen, und will nicht mit ihrem Bruder, als Fremdlinge, ihr ferner zur Last fallen. Uebrigens entspringe Smeraldina's Verdruss wegen der möglichen Trennung aus Eigenliebe: „Ihr fühlt Missvergnügen, dass wir uns entfernen; ihr wollt uns daher zurückhalten. . . . Die Sache ist klar; ihr müsst

wissen, dass Renzo und ich, wann wir im Walde gehen, die neuern Schriften, die ihr nach dem Gewicht für den Laden kauft, zusammen lesen, und über den Menschen philosophische Betrachtungen anstellen... Wir verlassen euch mit der äussersten Gleichgültigkeit. Bessern sich unsere Umstände, so seyd versichert, dass wir nicht vergessen werden, was ihr für uns gethan habt. Wir werden euch der gesellschaftlichen Verträge halben, aber nie aus Verbindlichkeit belohnen. Geht und lebt wohl." [1]) Können solche Aeusserungen, aus dem Munde eines Mädchens, erheiternd, belustigend wirken? Aus dem Spülstein gefischte Geschwister, Figuren von märchenhaftem Anstrich, die plötzlich neumodische Philosophie auskramen, stösst eine solche Combination nicht gleich von Anfang herein durch ihren gänzlichen Mangel an poetischer Wahrscheinlichkeit zurück? Die Verspottung jener Philosophie eines Rochefoucauld, Helvetius u. A., welche die Triebfeder des menschlichen Handelns auf Eigenliebe und Selbstsucht zurückführt, an sich vollkommen berechtigt und komödienwürdig, wird komödienwidrig, wenn sie, wie hier, so flach und seicht auf's Butterbrod gegeben wird, ohne gestaltsame Durchwirkung der Persifflage mit dem Charakter und dem Ton der Märchenkomödie. Die arme Pflegemutter des philosophischen Zwillings verflucht die Zeit, in der sie aus übertriebener Eigenliebe so viel gelitten, um zwei Undankbare zu erziehen, die sich lachend von ihr entfernen.

In einem Zwiegespräch mit seiner Zwillingsschwester, Barbarina, stellt Renzo als oberstes Princip ihres künftigen Handelns den Grundsatz fest: „dass alle Menschen stolz, geizig, eitel, rachgierig und unverträglich sind. Diese philosophische Idee halte uns aufrecht." [2]) Ist das die Weise, wie Aristophanes die Lehren der Sophisten in ihrer parodistischen Gattungsfigur, dem Sokrates, komödirte? Oder wie selbst nur Lucian die Philosopheme und Sitten der Secten seiner Zeit geisselte? Jeder sati-

---

1) I, 4.

2) La massima fissiam, che in generale
Tutti i mortali sien superbi, avari,
Vani, vendicativi, impraticabili.
Quest' idea philosophica ci pasca. .

rische Zug, jeder Geisselhieb ein Meisselschlag, dem eine charakteristische Zeitgestalt entquillt. Neben den Gestalten solcher Künstler einer werkmeisterlichen Parodie scheinen Flachbilder, wie Renzo und Barbarina, Figuren eines Bilderbogens, denen ihre satirische Bedeutung als beschriebener Zettel zum Munde heraushängt; kommt der Gehalt ihrer Parodie dem der Wahrsagung einer Kaffeeschwester aus dem Bodensatz einer Kaffeekanne gleich.

Bald stellt sich uns auch der Titelheld der philosophischen Fiaba, der Grüne Vogel, vor: der als solcher verzauberte König von Terradombra, Barbarina's heimlicher Liebhaber. Er steigt hinab in das unterirdische Grab unter dem Spülstein [1]), worin die Königin Ninetta, Mutter des Zwillingspaars, begraben liegt, und bringt ihr Speise und Trank, zum erstenmal nach achtzehn Jahren das Wort an Königin Ninetta richtend, um ihr zu verkünden, dass sein und ihr Schicksal in den Händen ihrer Tochter, Barbarina, seiner Geliebten, ruhe. Tartagliona habe sie als Ehebrecherin bei König Tartaglia, ihrem Sohne und Gemahl der Königin Ninetta, angeklagt. Die böse Hexe Tartagliona liess Ninetta lebendig begraben, und die Zwillinge umbringen. Die Kinder aber leben, dank dem ehrlichen Venetianer, dem alten Pantalone, und irren als Bastarde unbekannt und hülflos umher. „Hoffe, Ninetta, und bete zu den Göttern. Ueberwinden deine Zwillinge die Gefahren, so steigst du aus dieser Grube wieder auf den Thron.“

In einer Einöde, wo Renzo und Barbarina die Philosophie des Helvetius und Condorcet, die aus der Phrase von der Eigenliebe nicht herauskommt, der Wüste predigen, erscheint ihnen, unter Erdbeben und Wunderzeichen, Calmon, in dem Verzeichniss als „alte moralische Statue und König der Bildsäulen“ aufgeführt. Der Statuenkönig Calmon kündigt sich dem Zwillingspaar als ehemaligen „armseligen Philosophen“ an, der vor 100 Jahren ebenfalls die Philosophie der Eigenliebe bekannte. „Da fing mein Herz sich zu versteinern an, alle meine Glieder verwandelten sich in Marmor. Ich fiel um und lag viele Jahre unbeweglich auf der Erde. . . Einst war ich König über Menschen; itzt herrsch' ich über das Reich der todten Bilder. Meine Unter-

1) Sotto 'l buco della scaffa.



thanen sind ungleich besser, als ihr andern Sterblichen, denen die heutige Philosophie die Köpfe verdreht hat." Renzo verhöhnt ihn, nennt ihn einen „wurmstichigen Moralisten." [1]) Der steinerne, wurmstichige Philosoph giebt aber in ein paar Sätzen eine Theorie der Selbstliebe, als hätte er den Stein der Weisen gefunden, ja als wäre er aus diesem Steine gemacht worden. „Der Mensch" — belehrt er das Zwillingspaar — „der Mensch ist ein Theil des hohen Jupiter, und indem er sich selbst liebt, liebt er seinen Schöpfer. Selbstliebe im Menschen ist himmlischer Trieb, aber niemand fühlt sie mehr, als der mit Menschlichkeit und Güte sein Leben beseligt, und in seinem Ursprung, im Mittelpunkt seines Wesens sich selbst und die Tugend liebt, von deinen Lehrern zu ihrer Entschuldigung Schwärmerei genannt." [2]) Gerührt und überrascht, mit dem steinernen Philosophen in der Ansicht über die ächte Selbstliebe übereinzustimmen, schütteln wir dem Bild von Marmelstein collegialisch die steife Rechte, und wünschen nur, dass Se. steinerne Majestät so in einem Wurf und so gerüstet von Kopf bis Fuss, und als ein solches vollkommene Gebild mit Hand und Fuss der Märchenphantasie entsprungen wäre, wie die Göttin der Weisheit dem von Vulcans Kunsthammer bearbeiteten Schädel des Jupiter entsprang. Was aber unseres Bedünkens nicht der Fall ist. Denn dieser weise Statuenkönig Calmon dünkt uns eine ziemlich nüchterne Erfindung, der mit der Majestät eines monumental langweiligen Statuenkönigs durch das Stück schreitet. Am erspriesslichsten für

1) Un moralista rancido, marcio.

2) È l' uomo parte
Del sommo Giove, e, se medesmo amando,
Ama il suo Creator. Celeste forza
E' amor proprio nell' uom, ma 'l proprio amore
Nessun più sente di colui, che, oprando
Colla compassion, colla virtude,
Colla pietà, felice, eterna vita,
Se nell' origin sua, nel centro suo
Amando, a se procura, e si compiace
Nella virtù, che gli empj tuoi maestri
Fanatismo chiamar per propria scusa.

das philosophische Märchendrama ist noch sein erstes Auftreten in dieser Scene, wo er doch mindestens dem Zwillingspaar und dem Märchen selbst den Schleier von ihrer Zukunft ein wenig lüftet: „Die Aufklärung eurer Herkunft hängt von dem Vogel ab, der Barbarina mit Zeichen der Liebe umflattert.“ Renzo staunt, und gesteht, dass seine Philosophie aus diesen Andeutungen nicht klug wird, und staunt noch mehr, als Calmon ihn den Stein, der vor ihm liegt, aufheben, und denselben vor dem königlichen Palast in der Stadt hinwerfen heisst, worauf er und seine Zwillingsschwester, Barbarina, augenblicklich zu Reichthum und Ueberfluss gelangen würden. Wenn das nicht der Stein der Weisen, der Lapis Philosophorum ist, so hat es nie einen solchen gegeben.

Der zweite Act lehrt uns sogleich den König Tartaglia mit einem einzigen Pinselstrich kennen. Von einer plötzlichen Sehnsucht nach seiner vor 18 Jahren lebendig begrabenen Gemahlin, Ninetta, ergriffen, glaubt er ihren Schatten zu erblicken, und fängt an zu schwärmen. Als er die Täuschung wahrnimmt, „bricht er in ein eselhaftes Gebrüll aus.“ [1]) Truffaldino erkennt darin sein Stichwort, und tritt ein, als Wurstkrämer und vormaliger königlicher Leibkoch mit den Worten: „Die königliche Stimme habe ihn hierher gezogen.“ [2]) König Tartaglia, der noch mit dem einstmaligen Leibkoch ein Hühnchen zu pflücken hat, misstraut dem unerwarteten Besuch und meint beiseit: „Truffaldino sey ein Schurke und ein moderner Philosoph, vor dem man auf der Hut seyn müsse.“ Truffaldino hat es auch kein Hehl und gesteht offenherzig: „Wenn er nicht in Noth wäre, so würde er weder an den König noch an dessen Freundschaft gedacht haben.“

In einer Scheltscene zwischen König Tartaglia und seiner Mutter Tartagliona, die ihn ausfilzt wegen seiner plötzlichen Sympathie für die längst modernde Ninetta, werfen Mutter und Sohn einander recht artige Brocken zu. Tartagliona fragt ihn u. a.: „So sollt' ich deine Schande unbegraben lassen? Tartaglia. Mein Vater duldete die Schande mit euch, ohne euch

1) Prorompe in ragli asineschi. — 2) Ch' è venuto dietro la regia voce.



begraben zu lassen. . . Tartagliona. Söhne zu gebären wie du, dies ist Schande. Tartaglia. Ihr hättet unterlassen sollen, mich zu gebären. Tartagliona. Undankbarer! So sprichst du mit der, die dich neun Monate lang unter ihrem Busen getragen? Tartaglia. Ich will einen Esel besolden, der euch zwölf Monate lang dafür tragen soll. Tartagliona. Unnatürlicher Sohn! Wisse, Ungeheuer von Undank, dass — meine eigenen Brüste dich mit der Milch nährten, die du mir jetzo so bezahlst. Tartaglia. Wenn die Milchweiber vorbeigehen, so will ich euch 50 Maass dafür bezahlen.“ Richard III. spricht mit seiner ihm fluchenden Mutter Margareta immer doch wie ein Gentleman. Tartaglia wie Einer, der sein vorheriges Eselsgebrüll in Worte umsetzt. Und König Tartaglia weist doch jede Gemeinschaft mit der Modephilosophie verachtungsvoll zurück!

Die folgende Liebesscene zwischen dem Poeten und Propheten Brighella und der alten Hexe, der Königin Mutter, die er mit einem Auge anliebelt, während das andere mit ihrem Testamente kokettirt, ist mittheilenswerth. Poet und Hexe girren und schnäbeln miteinander in Strophen.

Brighella. Göttliches Fieber!
Der Nacht, worin ich lag,
Fürchterlich — strahlender Tag!
Wüthe vorüber!
Weh mir! O wär' ich lieber
Unwissend, wie vorhin!
Königin! Königin!
Alles geht drunter und drüber!

Tartagliona. Was willst du damit sagen, Dichter? Ich ververstehe dich nicht.

Brighella. Die Zwillinge sind in der Nähe;
Die Mauern steigen in die Höhe;
Die Nacht ist graus, die Nacht ist graus;
Kind, geh' zu Bette, gehe,
Und fange die quälenden Flöhe,
Und lösch die Lichter aus.
Dich zu schirmen und schützen,
Will ich wachen und sitzen,
Und Augen und Ohren spitzen;
Was aber wird's nützen?
Das Feuer brennt schon im Haus.

Tartagliona. Vermaledeiter Prophet!
Der Teufel der Hölle versteht,
Die Drohungen, welche du sangst!
Mir zittern Hände und Füsse,
Ich brenne, und friere
Beinahe vor Furcht und vor Angst.

Brighella. Augen! wie hab' ich euch lieb! . .
Nein, ich fasle; vergieb . .
Sterne der heiligen Nacht,
Ihr habt mich verwegen gemacht . . .
Warum verstummst du, himmlische Flöte?
Weh mir! mein Abgott wird zur Kröte!

(beiseit.) Meine Begeisterung hat mir endlich einen guten Dienst gethan. Ich hoffe nahe an's Ziel getroffen zu haben. Kann ich sie nur einmal dahin bringen, ein Testament zu meinen Gunsten zu machen, so ist das Ziel meiner Liebe und meines poetischen Schweisses erreicht. (Geht ab.) [1])

---

1) Brigh. Fiamme voraci,
Che rischiareste
Questa mia mente
Nè m'abbruciaste,
Io stava meglio
Nell' ignoranza.
Ahi, Tartagliona,
Che val costanza?

Tartagliona. Che mi vuoi dir Poeta?
io non t'intendo.

Brigh. Sono vicini i gemini,
Già le mura s'innalzano;
Questa è notte terribile.
Tu puoi trarti le cottole,
E dalle pulci scuoterle,
Che l' ora è di dormir.
Io veglierò, qual nottola,
E ti trarò la cabala;
Tutto farò 'l possibile
Dal destin per difenderti;
Ma 'l capo lavo all' asino,
Ma temo di fallir

Barbarina wirft noch vor Schluss des Actes Calmon's Stein in der Nähe des Palastes fort, und der weggeworfene Stein wird sogleich zum Eckstein eines prächtigen Palastes, dem königlichen gegenüber. Dem Renzo bleibt der philosophische Verstand stehen, als er sich im Handumdrehen durch einen grünen Pflasterstein zum steinreichen Manne gemacht sieht.

Brighella giebt der Königin-Mutter Auskunft über den wie ein Pilz aus der Erde aufgeschossenen Palast: „Die Bewohner dieses Palastes sind zwei junge Leute, Bruder und Schwester, die vorher Bettler und Philosophen waren. Jetzt, da sie in einer Nacht reich geworden sind, hat sich ihr Kopf mit ihrem Schicksal gedreht. Sie haben die Tramontane der Philosophie verloren und alle Eitelkeit und Schwachheit in den Kopf gekriegt.“ . . . Und giebt zugleich der alten Königin das Mittel an die Hand, den Untergang des Geschwisterpaares herbeizuführen. Das Mittel besteht in einer Strophe, welche Tartagliona dem jungen Frauenzimmer, das diesen Palast bewohnt, „in ihr Affengesicht“ werfen, will sagen, vordeclamiren soll:

„Du bist schön, mein Liebchen, aber höre,
Keine Göttin würde schöner seyn,

Tartagliona. O maladetto strologo!
Io non intendo un diavolo.
Alle minacce orribili
Le natiche mi tremano
Nè so cosa pensar.

Brigh. Care pupille amabili . . .
Oh troppo dissi; scusami
Occhio, che sempre lagrima . . .
Ah, Maestà, perdona mi.
Possenti barambagole,
Per voi son temerario . . .
Ma, oimè, ch' io veggo nella terza sfera
Il mio tesoro biscia scodellera.

(a parte). L'estro mi ha servì pulito. Spero de aver fatto qualche colpo. Se podesse ridurla a far un Testamento in mio favor, no saria scutento delle mie amorose attenzion, e del frutto dei miei poetici sudori. (entra.)

Wäre Wasser, welches klingt und tanzet, wäre
Von den Aepfeln, welche singen, einer dein." [1])

Die Aepfel, die singen, das goldene Wasser, das tanzt, sind nämlich „zwei Raritäten vor der Stadt", welche die Fee Serpentina besitzt, und einen von den Aepfeln und etwas von dem Wasser zu bekommen, ist eine lebensgefährliche Unternehmung. Tartagliona wiederholt die Strophe so lange, bis sie dieselbe auswendig weiss. Brighella baut auf die Strophe das Verderben des Geschwisterpaares, da das fremde Mädchen alles daran setzen werde, um in den Besitz des singenden Apfels und des tanzenden Wassers zu gelangen.

Smeraldina dringt mit Ungestüm bei Barbarina ein, wird übel empfangen, lässt sich aber davon nicht abhalten, ihr liebes „Fratzengesichtchen" zu küssen. Barbarina stösst sie zurück, und befiehlt ihrer herbeigerufenen Dienerin, der Frau einen Beutel mit Geld zu geben und sie wegzuführen. Ein Diener bringt den Beutel. Barbarina überreicht ihn der Smeraldina halbspöttisch: „Nimm, nimm dies Geld. Ich weiss, deine Liebe wird unter diesem Golde ersticken. Nun sind dir deine grossen Verdienste vergütet. Geh und wage nicht vor meine Augen zu kommen. Dein Anblick macht nur Ekel." Smeraldina zerfliesst in Thränen: „Ich kann, ich kann mich nicht von Ihnen losreissen. Als die niedrigste Magd will ich Ihnen dienen, nur dass ich bei Ihnen bleibe. Und haben Sie durchaus beschlossen, mich wegzujagen, so lassen Sie mich wenigstens eben so elend weggehen als ich gekommen bin. Behalten Sie Ihr Geld. Zärtlichkeit, mütterliche Liebe für zwei undankbare Kinder meiner Thränen, nicht Geldsucht hat mich hierher gezogen." Wie rührend schön wirkt in dieser Scene Smeraldina's „piange", und ruft in den Augen der Zuschauer sein vervielfältigtes Abbild hervor! Der Zauber dieses natürlichen Ergusses gekränkter Liebesgefühle einer zärtlichen, und in ihrer Uneigennützigkeit beglückten Pflegemutter, wie unendlich magischer fesselt er die Herzen,

---

1) Voi siete bella assai; ma più bella sareste,
S' un de' pomi, che cantano, in una mano aveste.
Faglia, voi siete bella; ma più bella sareste,
S' aqua, che suona, e balla, nell' altra mano aveste.



als all der Zaubertrödel, der in diesen Fiabe sein Unwesen treibt! Smeraldina's Thränen, sie sind die fulminanteste Widerlegung der Philosophie der Eigenliebe und stürzen sie über den Haufen. Der Contrast zwischen der liebesinnigen Aufdringlichkeit einer Pflegemutter aus dem Volke und dem herzlosen, durch unheilvolle Theorien grundsätzlich selbstsüchtigen Undank einer jungen vornehmen Weltdame, kann dieser Gegensatz naturwahrer, herzbeweglicher in einer Theaterscene sich darstellen? Die Wirkung auf uns ist um so grösser, als eine ähnliche Scene, wo der Dichter so entschieden und sympathisch dem naturreinen, hingebungsvoll-selbstlosen menschlichen Empfinden in dem Herzen eines Weibes aus der niedrigen Volksklasse, den verderbten, mit principieller Menschenverachtung sich noch brüstenden und vornehm thuenden Gesinnungen gegenüber, die Ehre gäbe, — als eine derartige Scene bei Gozzi nicht leicht wieder gefunden werden möchte. Doch mischt sich in den wohlthuenden Eindruck dieser Scene auch ein Tropfen wehmüthiger Erinnerung an den armen Goldoni, dem Gozzi und seine Coterie es nicht verzeihen konnten, dass seine bürgerlichen und volksthümlichen Komödien voll solcher Ehrenrettungen eines menschlich schönen Empfindens sich erweisen; eines rührend ergreifenden und gerade bei Figuren aus den mittlern und untern Ständen sich offenbarenden Herzensadels, in psychologisch feinschattirtem Gegensatze zu der Handlungs- und Empfindungsweise von Personen aus den höhern Ständen. Ein Häkchen versteckten Eigennutzes liegt freilich unter den edelsten Antrieben der Goldoni'schen Figuren verborgen. Allein im Weltgetriebe, das der Charakterlustspiel-Dichter doch lebensgetreu und naturwahr darzustellen hat, ist jenes als Angelköder gleichsam vom Teufel unter die scheinbar uneigennützigsten Beweggründe versteckte Motiv der Eigenliebe die Regel, und die reine, volle, von solchen Triebfedern ungetrübte Hingebung und Menschenliebe die Ausnahme. Dass Goldoni's Lebenserfahrung die Ausnahme nicht zuliess; dass er die eigennützige Selbstliebe im profanen Weltverstande als eine dem menschlichen Herzen eingewebte Grundfaser betrachtete und in seinen meisterhaften Charakterfiguren als bewundernswürdiger Herzenskenner und Zergliederer nachwies, oder doch durchhin hervorblicken liess: dieses, allerdings durch die französische Profanphilosophie bestärkte Axiom

in der Psychologie des trefflichen venezianischen Charakter- und Sittenschilderers haben wir selbst als den prosaischen Zug in der Welt- und Menschenauffassung jenes trotz alledem grössten Komödiendichters der Italiener bezeichnet. Wenn nun sein Nebenbuhler und zeitweiliger Verdränger, in der beregten Scene dieses „philosophischen" Theatermärchens, das ideale Moment der wahrhaften, menschlich-schönen, wenn man so sagen darf, selbstlosen Eigenliebe betont und verherrlicht: so muss solches Bestreben unzweifelhaft als Verdienst und als Merkmal eines poetischen Empfindens anerkannt werden; jedoch nicht in so überschwänglichem Masse, dass darüber der mit der Manier des Goldoni verwandte Charakter jener Scene verkannt, und dass zu Gunsten dieser, vielleicht nicht ganz absichtslos zu dem Goldoni'schen, jene innerste Herzensfalte betreffenden Axiom, erstrebten Illustration der idealen Seite des Eigennützigkeitsmotivs — dass zu Gunsten dieses Bestrebens Gozzi's hochpoetischer Genius im Gegensatz zu dem grundprosaischen Geistescharakter Goldoni's gepriesen und gefeiert würde. Treten in Goldoni's Komödien die wesentlichen Eigenschaften eines Lustspieldichters, eines erstaunlich vielgestaltigen und fruchtbaren Charakter- und Sittenschilderers von bewundernswürdiger psychologischer Kunst, Lebens- und Naturwahrheit unverkennbar hervor: so müssen wir in solchen der Gattung wesentlichen Eigenschaften den begründeteren Anspruch auf den Ruhm eines Komödiendichters erblicken, als in Eigenschaften, die vorzugsweise in einer phantastischen Behandlung dramatischer Probleme sich auszeichnen; eine Behandlungsweise, welche, wenn nicht von einer grossartigen ideensymbolischen Gestaltungskraft getragen, weit öfter, wie sich uns bei Betrachtung der Gozzi'schen Märchen ergeben hat, in das Fratzenhaft-Absurde einer dumpfen Geistesgebundenheit ausartet, als dass sie geistesfreien, aus ideenvoll-poetischer Phantasiegestaltung hervorquellenden Schöpfungen sich günstig erwiese. Nach poetischem Werthgehalte abgewogen, möchte wohl auch das Genre des Gozzi als das leichtere befunden werden, insofern dasselbe auf einem künstlichen und willkürlichen Apparat beruht, nicht im Volksgeiste und in der Volksreligion wurzelt, mithin der darin in's Spiel gesetzte Zauberglauben einer, dass wir so sagen, Revaccination des Aberglaubens gleichkommt. Gozzi's Genre möchte

auch in Rücksicht auf poetisch-dramatische Einkleidung zurückstehen gegen das natur- und lebenswahre, und durch diese Wahrheit jedenfalls der poetischen Wahrheit verwandtere Genre des Goldoni, als jene bis zur Verzerrung, Unnatur und Geistesdumpfheit phantastischen Märchendramen. Und wer steht dafür, dass nicht hinter dieser selbstlosen Liebe eines Weibes aus dem Volke nicht dennoch Gozzi's Märchentendenz einer prüfungslosen Hingebung des Volkes an die herrschende Kaste lauert, ob auch diese noch so undankbar und nichtswürdig wäre, und an herzlosem Hoffahrtsdünkel der Barbarina gliche?

Renzo glüht für eine weibliche Statue in seinem Garten, ähnlich wie Cicognini's Prinzessin Adamira. [1]) „Von allen Enden der Welt," ruft Renzo, „will ich Zauberer entbieten, um mein geliebtes Bild zu beleben." Der Machiavellistische Schmarotzer, Truffaldino, nistet sich bei Renzo ein, weil er gehört habe, man könne bei ihm essen und trinken und stehlen, so viel man wolle. Renzo findet Wohlgefallen an Truffaldino's cynischen Spässen, und nimmt seinen vormaligen Pflegevater als Hofnarren in seinen Dienst. König Tartaglia erblickt von seinem Palasterker aus Barbarina auf dem Balkon ihres Palastes gegenüber, beäugelt sie mit dem Augenglas und verliebt sich rasend in sie, ohne Ahnung, dass sie seine Tochter. Pantalone hält es für seinen Beruf, diese Leidenschaft zu nähren: „Die Minister sollen niemals den Leidenschaften der Regenten hinderlich, vielmehr förderlich seyn." [2]) Barbarina in Gesellschaft Smeraldina's, die sie als Kammerdienerin im Hause behalten, verachtet auf ihrem Balkon des Königs Liebäugeln; der König wirft ihr einen Handkuss zu. Barbarina dreht sich verächtlich nach der andern Seite. König Tartaglia knüpft ein Gespräch mit ihr an. Barbarina trumpft ihn ab mit Stichelreden, die ihn entzücken. „Welch' ein Geist! welch' ein Teufelskind!" ruft er. Tartagliona überrascht mit Brighella das Vis-à-Vis-Gekose, und benutzt gleich die Gelegenheit, die Strophe von dem singenden Apfel und dem tanzenden Wasser der Barbarina vorzusagen. Barbarina fängt gleich Feuer für die beiden Schönheitsmittel

1) Gesch. d. Dram. V. S. 670 ff. — 2) I Ministri di Corte non devvono contrariar alla passion dei Monarche, anzi coltivarle III, 7.

und muss sie besitzen, und geht zu dem Zwecke ungestüm ab. König Tartaglia wegen der Gefahr, in die sich Barbarina zu stürzen im Begriffe steht, in grösster Unruhe, verwünscht seine Mutter. „Ich verfluche den Augenblick, da ich das Tageslicht und eine Mutter wie diese erblickte", und entfernt sich äusserst zornig.

Barbarina bestürmt ihren Bruder Renzo, ihr den Apfel der singt, und das Wasser, das tanzt, zu verschaffen, ohne die sie nicht leben mag. Renzo stellt ihr das Gefahrvolle des Unternehmens vor. Barbarina weint und lamentirt und fällt, vor Aerger, ihren Willen nicht durchzusetzen, nach Helvetius' Philosophie, in Ohnmacht. Renzo entschliesst sich, für die Schwester die Gefahr zu bestehen. Barbarina kommt, nach Condorcet's Principien über den Egoismus, wieder zu sich. Renzo eilt mit Truffaldino das Abenteuer zu bestehen, und befindet sich schon in der 13. Scene im Garten der Fee Serpentina, wo der Baum mit singenden Aepfeln zu schauen, das tanzende Wasser dagegen seine Künste vorläufig in einer von wilden Thieren bewachten Grotte einübt, vor welcher die zerrissenen Leichname der Wagehälse liegen, die den Baum und Springquell zu bemausen sich erkühnten. Truffaldino begiebt sich, auf Renzo's Befehl, nach der Grotte mit einer Flasche, kehrt aber, erstaunt über die liebliche Harmonie, die aus der Grotte tönt, gleich wieder um, und winkt dem Renzo, zu schweigen:

Chor der Aepfel.

O Menschen, wollt ihr nimmer,
Aufhören euch zu quälen?
Warum verlangt ihr immer
Die Güter, die euch fehlen?
Geniesset, was ihr habt.

Zwei Aepfel.

Wir singen tauben Ohren,
Als Sklaven der Begierde
Sind sie und bleiben Thoren;
Vernunft ist ihrer Würde
Und ihres Rechts entsetzt.

Ein Apfel.

Wie kann, wer unter ihnen
Dem Gott der Liebe huldigt,
Auch der Vernunft noch dienen?
Ach: dieser ist entschuldigt,
Ist unsers Mitleids werth.

Chor der Aepfel.

O Menschen, wollt ihr nimmer u. s. w.[1])

Renzo wird von den wilden Thieren in die Flucht gejagt; Truffaldino bekommt von der mit donnerndem Geräusch zuschlagenden Grottenpforte einen Stoss gegen die Brust, dass er ohnmächtig hinstürzt. Renzo ruft Calmon, den Statuenkönig, um Beistand an. Calmon erscheint und fragt: „Wo ist deine Philosophie, Renzo?“ In die Strümpfe gefallen, — konnte Renzo antworten, hält es aber für zeitgemässer, den König der Bildsäulen

---

1) Coro di Pomi.

O cupidigia umana
Quando paga sarai?
Deh fuggi, e t' allontana,
Goditi quello, c' hai,
Nè ricercar di più.

Due Pomi.

Ah, che non val consiglio
Degli uomini nel seno.
Ciechi sono al periglio,
Non ha ragion più freno,
Perduto hanno il sentier.

Un Pomo.

Qual forza ha mai ragione
Sull' alme innamorate?
Pietà, compassione?
Stille, deh voi serbate
Chi cieco segue amor.

Coro di Pomi.

O cupidigia umana etc.

zu bitten, ihm den gewünschten Apfel und das seltene Wasser zu verschaffen; über Alles aber bittet und beschwört er den steinernen Freund in der Noth, das geliebte Marmorbild in seinem Garten zu Hause, den ihm Calmon geschenkt, zu beleben. Calmon hat schon Anstalten zur Erfüllung von Renzo's Bitten getroffen, und zunächst, um die wilden Thiere, die vor Durst verschmachten, zu besänftigen, von Treviso die sogenannte „Busenstatue", die aus den Brüsten Wasser spritzt, herbeschieden: „Holla, Busenstatue, erscheine und ströme Wasser!" Die Statue von Treviso: „Hier, mein König, sind die unterthänigen Brüste." Die Statue giesst Wasser aus den Brüsten in das Brunnengefäss; die Thiere kommen und trinken. Calmon heisst Renzo den Apfel vom Baume pflücken; Renzo gehorcht. Ausser der Busenstatue hat Calmon die fünf alten mächtigen Bilder vom Platz der Mohren (Campo de' Mori) in Venedig kommen lassen, damit sich die riesigen Steinbilder gegen die Grottenthür anstemmen, um den Ungestüm der zuschlagenden Thür zurückzuhalten. Das venezianische Publicum mag diesem Localspectakel zugejauchzt haben — his nam plebecula gaudet [1]), — als Erfindung aber in einem philosophischen Theatermärchen scheint uns diese steinerne Gesellschaft, die auf Commando ihrer Oberstatue Lastträgerdienste leistet, von keinem sonderlichen Werth. Der inzwischen aus seiner Ohnmacht wiedererstandene Truffaldino geht nun mit Hängen und Würgen in die Grotte, um vom tanzenden Wasser in seine Flasche zu schöpfen. Inbetreff von Renzo's weiteren zwei Bittwünschen: der Statuenkönig möchte ihm über seinen Ursprung, seine Eltern, Aufschlüsse geben, und die geliebte Statue in seinem Garten beleben, verweist ihn der Beherrscher aller Bildsäulen, nach einigen väterlichen Ermahnungen wegen Renzo's übler Aufführung, an den grünen Vogel. Er, Calmon, könne nichts, als dem geliebten Bilde die Sprache geben. Truffaldino kommt mit dem tanzenden Wasser in der Flasche zurück, wie wahnsinnig vor Staunen über den kunsttänzerischen Springquell in der Grotte, der noch meisterhaftere Sprünge ausführt, als die Herren Gasperini und Müller vom Berliner Hofballet. Mit dem singenden Apfel in der Tasche und mit dem

1) Hor. Ep. II. v. 186.

tanzenden Wasser in der Flasche — das Geringste, was Truffaldino zu erwarten hat, ist die Generalintendantenstelle an der Hofoper und an dem Hofballet des Königs Tartaglia. Ein singender Apfel dürfte zwar nicht selbst als Heldentenor oder Baryton aufzutreten in der Lage seyn. Aber die unbezahlbaren Dienste, die er einem solchen Sänger leisten würde, wenn dieser den singenden Apfel unter der Cravatte auf seinem pensionsfähigen Adamsapfel trüge! Eine Flasche mit Fontainenwasser als Ballettänzerin im Leibe wäre schon denkbarer als selbstständige Gauklerin. Doch wären von ihr noch ungleich glänzendere Leistungen zu erwarten, wenn jede Tänzerin ein Schlückchen von dem Wasser nähme. Die Sylphiden! Die Satanellen! Die Blumenfeen! Je nach Bedarf ein Schlückchen von der Tanzgenossin mit pantomimischer Zeichensprache verlangt: Nachbarin, euer Fläschchen! Oder auch als bezauberndes Tableau im Chorgruppentanz, die Flasche von magisch durchschlungenen Armen einander zugereicht, und wandelnd von Mund zu Mund, auf und niedertauchend, „ein wechselnd Weben, ein glühend Leben!“

Calmon empfiehlt dem Renzo zum Abschiede Besonnenheit, und begehrt für seine Dienste nur einen kleinen Dank. Muthwillige Knaben hatten ihm vor Zeiten die Nase mit Steinwürfen abgeschlagen. Ein Bildhauer setzte ihm eine andere an; aber sie gleicht der seinigen nicht; er hatte eine Adlernase. Der Statuenkönig bittet nun Renzo, dafür zu sorgen, dass ihm eine, wie die seinige war, angesetzt werde. Darauf verschwindet Calmon unter Donner und Blitz.

Zurückgekehrt in seinen Palast, lässt Renzo seine geliebte Statue Pompea aus dem Garten in einen Saal versetzen, und vernimmt nun von ihr, der Calmon die Gabe der Rede verliehen, dass sie den trügerischen Schmeicheleien ihrer Liebediener, denen sie aus Eitelkeit glaubte, ihre Verwandlung in eine Statue zuzuschreiben habe, worüber sie nicht einmal weinen könne, da ihr auch die Thränen versiegt sind. Renzo vergiesst deren statt ihrer, und will eilen, den Vogel aufzusuchen, der die Geliebte vom Zauberbann erlösen soll. Der schon reisefertige Truffaldino, mit einer Postillonpeitsche wie Herr Wachtel als Postillon von Longjumeau knallend, erzählt dem Renzo, dass der königliche Kuppler Pantalone bei Barbarina um ihre Hand für den

König werbe, und den singenden Apfel und das tanzende Wasser als Brautschatz für den König begehre. Inzwischen sey die alte Königin-Mutter, Tartagliona, erschienen und habe der Barbarina zugerufen:

> Mein gutes Kind, hast du das grüne Vögelchen nicht,
> So tröste dich, und thu' auf meinen Sohn Verzicht. [1])

Barbarina bekam darüber die Krämpfe; sie müsse nun auch das grüne Vögelchen haben. Renzo zieht aus, den Vogel zu bekommen. Pantalone meldet dem König im Beiseyn der Königin Mutter, der Palast der beiden Geschwister sey verödet und diese verschwunden. Der König geht, sich „einen Hirschfänger in die Gedärme stossen."

Renzo und Truffaldino stehen vor dem „Hügel des Ungeheuers." Im Hintergrunde ist ein Palast sichtbar. Vor der Thür der grüne Vogel auf einer Stange mit einer kleinen Kette an den Füssen. Renzo heisst Truffaldino den Vogel ohne Weiteres fortnehmen. Truffaldino besteht darauf, dass Renzo zuvor den Calmon herbeirufe, sonst keinen Schritt. Renzo geht selbst nach dem Vogel. In Begriff ihn zu greifen, wird Renzo in eine Statue verwandelt. Truffaldino, darüber entsetzt, will nun trotzdem selbst den Vogel haschen, und verwandelt sich gleichfalls in eine Statue. Die Statuenverwandlungen grassiren in dieser Fiaba und bereichern Stieglitzens Cabinet von versteinerten Menschen. Barbarina hat, aus Besorgniss um den Bruder, mit Smeraldina die Reise zu dem Hügel des Ungeheuers angetreten. Sie befinden sich vor demselben. Das verhängnissvolle Merkmal auf dem vom Bruder ihr zurückgelassenen Dolche, die Blutstropfen werden sichtbar: das Wahrzeichen seines Todes. Barbarina fällt ohnmächtig der Smeraldina in die Arme. Eine Ohnmächtige ist auch eine Art von Statue. Wenn man Barbarina's Ohnmachten in dem Stücke zusammenzählt, so könnte man mit denselben einen Antikensaal schmücken. Als Barbarina wieder zu sich kommt, geht sie auch in sich und bereut ihre Thorheiten: „Wie lieb, meine Freundin, wäre jetzt die

---

1) Per divenir mia Nuora, ogni speranza perde
Chiunque non ha in dote l'Augeletto belverde.

Armuth jener Tage, die ich bei dir verlebt habe!" (piange.) Calmon, der Stein, der sich erbarmt, steht schon zu dem Zwecke da. Smeraldina erschrickt und ruft mit aus: „Weh mir, noch eine Statue!" [1]) Barbarina fleht um die Wiederbelebung ihres Bruders. Calmon verweist sie an den grünen Vogel, von dem Alles abhänge: Gelinge es ihr, ihn zu haschen, bevor der Vogel sie anspricht, so werde sie das Ziel ihrer Wünsche erreichen. Das sey aber nur möglich, wenn sie so und so viel Schritte, Zoll und Linien Distanz vom Vogel den Punkt treffe, auf welchem sie, stehen bleibend, die Verse hersagen würde, die der am Boden liegende Zettel enthalte. Calmon, der Bildsäulenfürst, überlässt Barbarina „den Stürmen ihres Busens" und verschwindet. Barbarina nimmt das Blatt auf, misst die Entfernung vom Vogel auf Zoll, Linien und Punkt ab, und liest beherzt die Verse vom Blatt:

Barbarina.

Du grünes Vögelchen mit Flügeln von Gold,
O sey dem Mädchen, das dich fangen will, hold!
Hier bin ich, Barbarina und bin dein.
Komm, lass dich fangen, Liebchen, und sey mein. [2])

Der Vogel.

Hier bin ich, Herzchen, komm' geschwind;
Gross ist die Lieb und gut der Wind.
(Barbarina nimmt ihn hastig.)

Smeraldina (in die Hände schlagend.)
Welche Freude, welch' ein Glück!

Barbarina.

Du lieber Vogel, rette meinen Bruder.

Der Vogel.

Zieh aus meinem linken Flügel eine Feder, berühre damit die Statuen und sie werden leben.

---

1) Oh poveretta a me! quì un altra statua.

2) Augel belverde, che tien l'ali d'oro,
Volgiti in quà, son la tua Barbarina
Che tanti monti, e campagne cammina,
Per acquistarti, mio caro tesoro etc.

Barbarina (zieht die Feder heraus, und berührt die Statue des Truffaldino, der sich verwandelt.)

Truffaldino.

Sein Ausfahren, seine Versicherungen, die neueren philosophischen Maximen fahren zu lassen und ein ehrlicher Kerl zu werden; umarmt sein Weib etc.

Barbarina
(berührt Renzo, der sich verwandelt).

Renzo.
Geliebte Schwester, wer schenkt mir das Leben wieder?

Barbarina (ihn umarmend).
Will ihrer thörichten Eitelkeit auf immer entsagen.

Smeraldina.
Sind wir in der neuen Welt? Mir schwindelt.

Der Vogel.

Auf, meine Kinder, lasst uns eilig gehen,
Denn kommt das Thier, so ist's um uns geschehen.

Der Schlussact, der fünfte, erfüllt seinen Beruf und bringt das Wunder der Auflösung. Pompea ist entbildsäult. König Tartaglia drängt auf seine Vermählung mit Barbarina. Diese lässt das Wasser herbeiholen, das klingt und tanzt, den Vogel, der spricht und den singenden Apfel, des Königs Ungestüm mit der Zusage hinhaltend: „Ist es der Wille des Schicksals, so bin ich bereit die Ihrige zu werden.“ Das Alles ereignet sich in einem „angenehmen Garten“ sammt Zubehör. Smeraldina und Truffaldino, nunmehr Ein Herz und Eine Seele, bringen Apfel und Wasser und Vogel. Smeraldina stellt den Vogel auf den Gartentisch und legt den Apfel in das Becken der Fontaine. Truffaldino giesst das Wasser mit närrischen Gebärden in das Bassin. Hierauf hört man leisen Instrumententon, und sieht das Wasser nach und nach sich in Tanzbewegungen versetzen. Die Symphonie schwillt immer voller an. Das tanzende Wasser steigt in die Höhe und bildet eine Fontaine. Das Kunststück! Wasser ist ein geborener Tänzer. Schon beim Hervortreten aus dem felsigen Mutterschoosse schlägt es Entrechats und Pirouetten. Die ganze Gesellschaft ruft Bravo! Schön! herrlich! Auf Barbarina's Wink hält das Wasser an mit dem Tanzen, und der Apfel stimmt sein Lied an, vom Wasser accompagnirt:

Der Apfel (im Recitativton, vom Wasser accompagnirt).

Zittre, wer lange schon hartnäckig
Seinem Irrthum folgte; vor der Reue
Zuruf seine Seele schloss! die Stunde
Ist gekommen, da er in den Abgrund
Wird geschleudert, und die unterdrückte
Tugend auf den Thron erhoben werden.

Das Wasser spielt folgende Arie; der Apfel singt sie:

Die furchtbare Höhle
Entlasse die bängste
Unschuldigste Seele,
Die lange die Aengste
Des Todes empfand.

Dein Donner, o Himmel,
Zerschmettre, zerstücke
Die Bosheit und Tücke,
Der König beglücke,
Entzücke das Land. [1])

---

1) Die Uebersetzungsfedern, mit denen wir uns hier schmücken, hat das „grüne Vögelchen" in der schweizerischen Uebertragung von Gozzi's „Theatralischen Werken", 1778, gemausert. Der Text dazu lautet:

Tremi chi da gran tempo pertinace
Visse negli error suoi. Chi a pentimento
Sonda l'alma mantenne. Il punto è questo!
In cui l'ira del Cielo si scatena
Contro gli empj ostinati, in cui felici
Fa 'l Ciel gli oppressi a torto, al Cielo amici.

(L'Acqua suona la seguente aria; il Pomo la canta.)

Si spezzi, la tomba,
In cui l'innocente,
Novella colomba,
Sofferse dolente
Si lungo penar.
Giust' ira celeste,
La folgore scaglia,
Punisci, sbaraglia,
Rallegra, Tartaglia,
Fa 'l Regno brillar.

(Tutti) Bellissima, bravissimi, pulito!

König Tartaglia deutet das Apfellied in seinem Sinne, und bedrängt von Neuem Barbarina, sich augenblicklich mit ihm zu vermählen. Schon ist er auf dem Sprunge, sie zur Hochzeit mit Gewalt zu pressen: da erhebt der Vogel seine Stimme: „Halt ein, höre mich. Heirathe Barbarina nicht; du heirathest sonst deine Tochter.“ Tartaglia erklärt den grünen Vogel für einen grünen Jungen, wo nicht für verrückt. Der Vogel giebt ihm nun nähern Aufschluss, der für uns überflüssig, da wir von der Bewandtniss oft genug gehört, und selbe auswendig wissen. Die Erscheinung der Königin Ninetta hellt alles auf. Der Tartagliona und ihrem Dichterpropheten Brighella wird schwül unter der Haube. König Tartaglia geräth in eine solche Verwunderung darüber, dass Renzo und Barbarina keine Mopshündchen sind, dergleichen, laut Tartagliona's damaliger Versicherung, die Königin Ninetta geboren haben sollte, dass er sich gedrungen fühlt zu erklären: „Mich überfällt die gebührende Ohnmacht.“ [1]) Tartagliona ächzt: „Ach, Poet, ich verwandle mich in eine Schildkröte“, was denn auch geschieht. Brighella schreit: „Abgöttin meiner Seele, ich verwandle mich in einen Esel“, und hält pünktlich Wort. Tartagliona entfernt sich langsam als Schildkröte mit dem Muttersegen für ihren Sohn, König Tartaglia:

Du bist gerächt, mein Sohn, sey glücklich mit Ninette;
Ich geh' im nächsten Sumpf mit einem Frosch zu Bette.[2])

Brighella. Begeistert sing ich zu dem raschen Spiele
Der Prügel nun als Esel in der Mühle.
(Geht ab, mit den Hinterhufen ausschlagend.) [3])

Mit der grössten Zauberverwandlung ist aber der Vogel noch im Rückstand. Nachdem er verkündigt: „Ich bin König von Terradombra, von dem Ungeheuer in einen Vogel verwandelt. Ich

1) Dunque non siete due cani mufferli?
Mi prende il necessario svenimento.

2) Figlio, sei vendicato; godi la tua Ninetta,
Io vado nei paludi a star della Forsetta.

3) Ed io nuovo uscignolo coll' estro mio divino
Al suon di bastonate canterò in un mulino.
(entra traendo calci.)

ernenne Barbarina als meine Gemahlin" . . . verwandelt er sich in den besagten König. Allseitig gegenseitige Umarmungen. Barbarina spricht das Abschiedscouplet an's Publicum [1]); für uns das Abschiedscouplet von Gozzi's Theatermärchen überhaupt, unter denen „das grüne Vögelchen" vielleicht das geistreich bunteste, aber keineswegs das Meisterstück ist. Mehr als irgend eines derselben ermangelt es der Styleinheit, und könnte für eine Misch-Composition aus Cicognini's „scenischen Opern", aus Goldoni's Komödien, und aus der Opera buffa des Lorenzi gelten. Zudem erklärt Gozzi selbst, in der Vorrede zu seinem letzten und zehnten Märchendrama: „Der König der Geniusse oder Die treue Magd, ein ernsthaft komisches Märchen in fünf Acten" [2]): dass der grüne Vogel sein letztes Werk seyn sollte, und er nur dem dringenden Ansuchen und Bedürfniss der wohlverdienten Sacchi'schen Truppe nachgab, und noch dieses zehnte Märchen „Der König der Geniusse" dichtete.

Gozzi's Urtheil über den Lustspieldichter Giammaria Cecchi, aus dem 16. Jahrh., gestatte man uns noch aus der gedachten Vorrede zu dem „König der Geniusse" anzuführen. Vielleicht trägt es dazu bei, die Ausführlichkeit zu rechtfertigen,

---

1) Die Nase, welche Calmon will,
Die soll er auch erlangen;
Die Kosten haben wir dazu
Von dem Parterre empfangen.
Vielleicht ging die Geduld von euch
Noch vor dem Stück zu Ende;
Doch wer's gesehen, sey so gut
Und klopf auch in die Hände.

Avra Calmon benefico
Il naso ristaurato,
Quando la grazia vostra
Il modo ci avrà dato.
Forse di questa Favola
Contenti non sarete;
Ma, giacchè l'abbiam fatta
Per carità battete.

2) Il Re de' Genj, osia La Serva fedele, Fiaba seria faceta in cinque atti. Erschienen auf dem Theater S. Angelo zum erstenmal den 27. November 1765.

mit welcher wir die Komödien des Cecchi behandelt haben.[1]) „Giammaria Cecchi, beurtheilt nach den Sitten seines Jahrhunderts, war nebst einigen andern Schriftstellern unter seinen Zeitgenossen ein unvergleichlicher Schauspieldichter für das ächte bürgerliche Lustspiel. Die alten und jungen Leute, die Knechte und Mägde, die Soldaten, die Schalksnarren, die Künstler, könnten weder mit angemesseneren Charakteren bekleidet seyn, noch wahrer und natürlicher reden, als bei diesem Giammaria Cecchi. Molière, so reich er an Genie, Witz, feinen Beobachtungen, angenehmer Kritik und Eleganz im Ausdruck ist, hat die Wahrheit und Natur unseres Italieners nicht erreicht.“[2])

Den Komödien oder Tragikomödien des Gozzi, fast sämmtlich nach französischen oder spanischen Stücken im Hinblick auf das Rollenfach seiner Seelengeliebten, der Schauspielerin Ricci, umgearbeitet, können wir keine nähere Beachtung schenken. Dieselben werden sich mit der Angabe ihrer Titel bescheiden müssen, die wir der Reihe nach in chronologischer Ordnung anführen, wie sie in den „Opere“ aufeinanderfolgen:

Il Cavaliere Amico, o sia Il Trionfo dell'Amicizia, Tragicommedia in cinque atti. Der Triumph der Freundschaft. Zum erstenmal in Mantua den 28. April 1762 vorgestellt. In Venedig den 16. Nov. desselben Jahres im Theater S. Angelo. Der Inhalt des Stückes ist aus der 6. Novelle des Agnolo Firenzuola gezogen. In Versen (Endecas.) mit Prosa vermischt.

La Doride o sia La Rassegnata, Tragicommedia in cinque atti. Doris, oder Die in ihr Geschick Ergebene (Resignirte). Zuerst auf dem Theater zu Mantua am 12. Jun. 1762, und dann in Venedig auf dem S. Angelo-Theater den 19. October d. J. gespielt. Ausserdem ist das in Endecas. geschriebene Stück auf verschiedenen Liebhabertheatern gegeben worden.

La Donna vendicativa, disarmata dall' obligazione. Tragicom. in 5 Atti. Die entwaffnete Rachgierde. Nach der

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 611 ff. — 2) Gozzi Opere III, p. 167 f.

spanischen Komödie: „Rendirse a la obligazion“ der Gebrüder D. Diego und D. Giuseppe di Cordova. Das Stück erschien zum erstenmal auf dem S. Angelo-Theater zu Venedig, den 4. October 1767. Endecas. mit Prosa vermischt. In letzterer sprechen die vier Masken, die der Bearbeiter in das spanische Stück aufnahm. „Das übertrieben Romanhafte der Spanier“, sagt Gozzi in der Vorede, „passt ausnehmend zu dem übertrieben Lächerlichen unserer Masken.“ 1) In dieser 80 Seiten umfassenden Vorrede lässt sich Gozzi über Mercier's Drama „L'Indigent“, das in Venedig nicht ansprach, weitläufig aus, und rügt mit Anerkennung der dramatischen Vorzüge die Tendenz, die Armen (den Pöbel) gegen die Reichen aufzuwiegeln. 2) Mercier war eben einer der „Sturmvögel“ der heranziehenden grossen Revolution, einer Katastrophe im Staatsleben, wie das Erdbeben von Lissabon 1755 eine Naturkatastrophe war, nur von ungleich geringerer Tragweite und Wirkung als das Staatenbeben infolge der Erschütterung von 1789. Dramen wie die von Mercier werden wir als so nothwendige Vorzeichen jenes grossen socialen Kataklysma zu betrachten haben, wie die schreckenden Naturerscheinungen, die einem grossen Erdbeben vorangehen. Was Gozzi in dieser Vorrede über die deutsche Stegreifkomödie in Wien und deren Hauptvertreter mittheilt, werden wir an Ort und Stelle mit Dank benutzen, und vielleicht auch Devrient's ausführlichen Bericht 3) darüber durch manche Notiz aus Gozzi ergänzen können. Dabei dürften über den „Signor Heufeld“ und den „Signor Sonnenfels“, „den Goldoni und den Chiari von Wien“ 4) einige Bemerkungen mitunterlaufen, welche den Theatergeschichtschreibern noch nicht, wenigstens aus dieser Quelle nicht, bekannt seyn möchten.

La Caduta di Donna Elvira, Regina di Navarra, Prologo tragico. Der Fall der Donna Elvira, Königin von Navarra. Ein tragischer Prolog. Nach der spanischen Komödie: „La Vengenza en el Despeño y Tirano de Navarra“

1) Giudicai, che il romanzesco caricato Spagnuolo forse confacente al caricato ridicolo delle nostre maschere. — 2) Nel Dramma dell' Indigente tutto influisce a stabilire delle ragioni alla plebe sulle facoltà de' ricchi. — 3) Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst, 1848. II. S. 291 ff. — 4) Che furono i Goldoni, e i Chiari di Vienna. Opere IV, p. 24.

von D. Juan de Matos Fragoso. Gozzi theilte das spanische Drama in zwei Handlungen: in obigen „Tragischen Prolog“ bestehend aus 5 Scenen, und in die Tragicommedia in 3 Acten: La Punizione nel Precipizio: „Die Strafe im Abgrund.“ Beide Theile brachte die Truppe Sacchi am 30. Jan. 1768 zum erstenmal auf das S. Angelo-Theater, und spielte sie an 17 Abenden hintereinander. Der Zulauf war so gross, dass man, um den Zuschauern Platz zu machen, das Orchester räumen musste. Der Prologo ist durchgängig in Endecas. geschrieben; die Tragicom., der Masken wegen, die der Bearbeiter auch hier einflocht, in Versen und Prosa.

Il pubblico Secreto. Commedia in 3 Atti. Das laute Geheimniss. Nach Calderon's berühmter Komödie: „El secreto á voces.“ Zuerst gespielt in Modena 20. Mai 1769, von der Truppe Sacchi. Im S. Angelo-Theater 17. Nov. desselb. Jahres. Auch in diesem Stücke hat Gozzi die 4 Masken angebracht, die Smeraldina ungerechnet. Das Venet. Journal „Il Corriere letterario“ behauptete, Gozzi hätte dieses Lustspiel dem Cicognini gestohlen. Gozzi straft die Behauptung Lügen, mit der Versicherung, „dass er nie die Geduld gehabt, die Bände des Cicognini zu lesen.“ Der „literarische Courier“ wusste nicht, dass, im Falle eines Plagiats von Seiten Gozzi's, dieser nur einen Dieb bestohlen haben würde. Es fragt sich, was auf literarischem Gebiete mehr auf sich hat: ein solcher Raub, oder die Unwissenheit eines Kritikers, hinsichtlich des Autors, der eigentlich bestohlen worden.

Le due Notti affannose o sia gl' Inganni dell' imaginazione. Tragicom. in 5 atti. Die zwei schlaflosen Nächte oder Der Betrug der Einbildung. Nach Calderon's „Gustos y desgustos son no mas que imaginazion“, mit Beibehaltung der 4 Masken. Zu Venedig auf dem Theater S. Salvatore zuerst aufgeführt 5. Januar 1771, und neun Abende hintereinander wiederholt.

La Principessa Filosofa o sia Il Controveleneno. Dramma in 3 Atte. Die philosophische Prinzessin, oder

---

1) Ch' io non ebbi mai la flemma di leggere i Tomi del Cicognini.

Das Gegengift. Auf dem Theater von S. Salvatore zu Venedig den 8. Febr. 1772 zum erstenmale aufgeführt. Nach Moreto's: „El Desden con el Desden“ (Donna Diana). „Es hat eine sehr günstige Sensation bei dem Publicum hervorgebracht, und man wollte es 18 Abende hintereinander wiederholt sehen“, heisst es im Vorwort. Bekanntlich hat auch Molière seine „Princesse d'Elide“ Moreto's berühmtem Drama nachgebildet. Zu einem lehrreichen Vergleiche dieser Bearbeitungen mit dem spanischen Original wird Moreto's Donna Diana die ortgemässe Gelegenheit bieten. An Stelle der vier Masken, die Gozzi mit gutem Tact aus seiner Nachbildung verbannte, setzte er den Charakter eines kurzweiligen Venetianers, dem er den Namen Gianetto gab, Secretär und Vertrauter von Donna Teodora, Moreto's D. Diana. Derselbe konnte wohl die vier Masken, aber nicht Moreto's Polilla (Perin) ersetzen.

I due Fratelli nimici. Tragicom. in 3 atti. Die zwei feindlichen Brüder. Mit „Zugrundelegung“ von Moreto's: „Si attenda il fine per considerarsi felice“ (Man warte das Ende ab, um sich glücklich zu preisen).[1]) Von der Truppe Sacchi auf dem Theater S. Salvatore zum erstenmal gespielt im Jan. 1773. In diesem bizarren Stücke stellt Brighella einen Hofdiener vor, der die Marotte hat, Dramen zu dichten und in dem Stücke die Handlung mit seinen dramaturgischen Bemerkungen zu begleiten: Das Original zu ähnlichen Figuren in Tieck's Märchendramen.

Eco e Narciso, Favola pastorale serio-facete per Musica in 3 Atto. Echo und Narciss, ernstheiteres Hirtendrama für Musik. Kam nie auf die Bühne. Der Autor spricht davon wie von einem Originalwerk. Er könnte aber trotzdem Anregungen und Motive aus der gleichnamigen Pastorale des Calderon [2]) empfangen haben.

---

1) Hier scheint eine Verwechselung zweier Stücke von Moreto obzuwalten: „I due Fratelli nimici“ beruht allem Anscheine nach auf Moreto's Comedia: „Los Hermanos Encontrados“ und Gozzi's Bearbeitung: „Si attenda il fine per considerarsi felice“ auf Moreto's: „Hasta el fin nadie es dichoso.“ — 2) Eco y Narciso. Malsbury sagt darüber: „Es ist ein süsses Spiel in dem grüngoldigen Arkadien mit seinem reinblauen Himmel; alles Tragische darin darf auch nur spielend berühren und zerfliesst zauberisch zum sanften Gesange melancholisch schwingender Saiten. Das ganze Gedicht ist Ton und Blume, und trotz des Gewittersturms umspielt uns die reizende Katastrophe wie ein sanftes fernes Hirtenlied.“ Verzückungsseliger

Mit dieser Postorale schliessen Gozzi's dramatische Dichtungen und Nachbildungen in den Opere (Ausg. in 8 Voll. Ven. 1772). Gozzi hat aber noch verschiedene andere Dramen, nach spanischen Vorlagen, geschrieben, u. a.: Il Metafisico, ossia l'Amore e l'Amicizia alla prova; Der Metaphysiker, oder Liebe und Freundschaft auf die Probe gestellt. Drama in 3 Acten.[1]) Nach einer Komödie des Tirso de Molina, deren Titel uns nicht gleich erinnerlich.

Il Moro di corpo bianco[2]) ossia Lo schiavo del proprio onore. Der weisse Mohr, oder Der Sklave seiner Ehre. Nach Canizarez.

Bianca Cont. di Melfi, osia Il Maritaggio per Vendetta. Dramma in 3 atti. Bianca Gräfin von Melfi, oder Die Heirath aus Rache. Nach Rojas' Comedia „Casarse para vengarse" (Sich verheirathen um sich zu rächen).

La figlia dell' Aria. Die Tochter der Luft. Nach Calderon's gleichnamigem Schauspiel.

La Malia della voce. Der Zauber der Stimme. Nach Moreto's Lo que puede la aprehension (Was d. Einbildung vermag).

Amore assotiglia il Cervello, Liebe schärft das Gehirn. Nach Canizarez' „Onor del entendimiento." U. a. m. Aus dem Französischen übersetzte Gozzi für die Schauspielerin Ricci das Drama Fayel von d'Arnaud, worin die Ricci die Titelrolle spielte. Ferner den Comte d'Essex von Thom. Corneille und den Gustav Vasa von Piron.

Ausser den Dichtungen in dramatischer Form schrieb Carlo Gozzi zwei epische Romane in Ottaven: La Marfisa[3]), ein Rittergedicht aus der Carlsage in XII Gesängen. Die bis zur Fadenscheinigkeit abgenutzten Paladine des fabelhaften Erzbischofs Turpin tummeln sich abermals in scherzhaften Abenteuern, deren Ton und Färbung zwischen der Manier des Bojardo und Ariosto hin und her schielt, aber durchsäuert so zu sagen von den literarisch-polemischen Hefen, wovon die Stimmung des Dichters bei der Abfassung (1761) überwallte. So z. B. sind die Paladine

Kritiker, der hier selbst vor kritischer Extase in Einen Thau von Echo und Narciss zusammenfliesst. Vgl. v. Schack a. a. O., S. 191 f.

1) Teatro mod. applaud. T. XIX. — 2) Teatr. mod. applaud. T. XXXVIII. — 3) La Marfisa. bizarra. Poema faceto (opere T. VII.)

Marco und Matteo die Masken von Goldoni und Chiari. Das genügt schon, um Gozzi's Marfisa bizarra in die Classe der Missgebilde zu sprechen, die auf einer Menschenbüste einen Pferdekopf tragen, und jenes berüchtigte „risum teneatis" herausfordern, welches die scherzhafte Poesie sich ernstlich verbittet. Die Satire gegen die Culturprincipien und Bestrebungen des Jahrhunderts bringt es darin auch nicht weiter, als bis zu dem Versuch, den Ackergaul hinter den Pflug zu spannen. Ariosto's Satire ist die eines um Kopfeslänge über sein Jahrhundert hinwegschauenden Propheten; Gozzi's Satire, die jenes Schlegel'schen „rückwärts gewandten", d. h. mit verdrehtem Schiefkopf die Welt betrachtenden und sie zur „Umkehr" ermahnenden Kakus- oder Proktopheten; solche nämlich, so die Rinder des Herkules, des Arbeitervolkshelden, bei den Schwänzen rückwärts in die Höhle der feudalen Hierarchie zu ziehen sich befleissigen, welche Höhle bekanntlich auf dem Aventinischen Berge lag. Wie die spanischen Dramen, so nahm auch Ariosto's ätherisch gaukelnde Satire bei Gozzi eine vergröberte Gestalt an.

Gozzi's zweites, kleineres komisches Heldengedicht in zwei Gesängen ist betitelt: Del ratto delle Fanciulle Castellane „Vom Raube der Mädchen von Castello", und besingt jenen durch türkische Seeräuber begangenen Raub venezianischer Jungfrauen, und deren Befreiung und Zurückführung im Triumphe mit dem Dogen an der Spitze. [1])

Ferner Satiren in Sextinen unter dem Titel: Introduzione agli atti Granelleschi dell' Anno 1760 e Varie composizioni facete satiriche: „Einleitung zu den Granelleschi'schen Acten vom Jahre 1760, und verschiedene scherzhafte satirische Dichtungen. Im Anschluss an die gegen Goldoni und Chiari gerichtete „Tartana." [2])

In Prosa hinterliess Gozzi, nächst den „Memorie inutili", 11 kleine Novellen, wovon 12 auf's Dutzend gehen. Ugoni ist der Ansicht, dass heutzutage keine einzige einen Leser fände. [3]) Wir glauben diese Bemerkung auf Gozzi's ausserdramatische Dichtungen überhaupt ausdehnen zu dürfen. Ein lebender Leser

1) Sansov. Stor. della città di Venez. etc. p. 76 f. — 2) s. o. S. 659. — 3) Niuna delle quali è più letta oggidì da veruno. a. a. O., III, p. 120.

für die „Marfisa“ z. B. wäre jener Mensch, welchen Diogenes mit der Laterne suchte. Fände sich etwa ein solcher für die Ululati Apologetici, „Apologetische Heulereien“ oder „Klagegeschrei“ in Prosa? Oder für das Lehrgedicht in Endecasillabi betitelt: Astrazione, Betrachtungen, eine Art Nachmittagsgedanken zum Einschlafen, als Gegenstück zu Young's „Nachtgedanken“, die eine krankhafte Schlaflosigkeit bewirken, infolge von Gehirnüberreizung? Die „Ululati“ und die „Astrazione“, sie dienen beide als Einleitung zu einem Lebensabriss des französischen Satirikers Boileau [1]), und der Lebensabriss als Einleitung zur Uebersetzung von Boileau's 12 Satiren, in italienische Endecasillabi. Boileau's Satiren könnten schon von Glück sagen, wenn Diogenes' Laterne einen Leser für sie auftriebe, ohne zu seufzen: Oleum et operam perdidi; geschweige Gozzi's Uebersetzung dieser Satiren als Endecasillabus.

Was Gozzi's Dichterapotheose betrifft, so wäscht die italienische Kritik, bezüglich ihres Antheils an derselben, wenn man Baretti's Vergötterung Gozzi's ausnimmt, ihre Hände in Unschuld, mit Verweisung, wegen des ganzen Apotheosenschwindels, auf die deutsch-romantische Kritik aus der Schlegel-Tieck'schen Schule.

Baretti's Flugritt mit seinem Propheten Gozzi auf dem Rücken durch alle sieben Himmel der Ruhmesverherrlichung lassen wir unten in der Anmerkung im Auszug aus seiner schon citirten Beschreibung der „Sitten und Gebräuche“ u. s. w. in Schummel's Uebersetzung folgen. [2])

---

1) Compendio della Vita di Boelò.

2) „Eines Tages fügte es sich, dass Carl Gozzi mit Goldoni in einem Buchladen zusammen kam. Es entstand zwischen ihnen ein heftiger Wortwechsel, und in der Hitze des Streits sagte Goldoni zu seinem unbarmherzigen Kritiker, es wäre eine leichte Sache, in einem Stücke Fehler zu finden, aber er bäte ihn zu bemerken, dass es etwas ungleich Schwereres sey, ein Stück zu schreiben. Gozzi versetzte, es wäre allerdings eine leichte Sache, in einem Stücke Fehler zu finden, aber es wäre noch leichter, solche Stücke zu schreiben, die einem so gedankenlosen Volke wie die Venetianer gefielen; er hätte wohl Lust, setzte er mit einem verächtlichen Lächeln hinzu, die Venetianer dahin zu bringen, dass sie sich die Schuhe abliefen, um das Märchen von den drei Pomeranzen, in eine Komödie gebracht, zu sehen. Goldoni, mit einigen von seiner Partei, die eben auch

Einige Jahre später klingt Baretti's Ansicht über Gozzi's gedruckte Fiabe ganz anders:

in dem Laden waren, forderte den Gozzi heraus, es zu thun, wenn er könnte; der auf diese Weise angestochene Kritikus versprach, diese Komödie in wenig Tagen zu liefern.

„Wer hätte es je denken sollen, dass Italien diesem unbedeutenden und zufälligen Streite den grössten dramatischen Dichter verdanken sollte, den es je gehabt hat! Gozzi schrieb geschwind eine Komödie in 5 Acten, betitelt: i tre Aranci, die drei Pomeranzen, wozu der Stoff aus einem alten Weiber-Märchen genommen war, mit dem die venetianischen Kinder viel von ihren Ammen unterhalten werden. Die Komödie ward wirklich gespielt, und die drei schönen Prinzessinnen, die aus den drei bezauberten Pomeranzen hervorkamen, machten, dass ganz Venedig schaarenweise nach dem Theater S. Angelo lief u. s. w.

„Dieser glückliche Erfolg ermunterte Gozzi mehr zu schreiben; und seine neuen Stücke veränderten in kurzer Zeit den Geschmack der venetianischen Schauspielliebhaber so ganz und gar, dass Goldoni in ungefähr einem halben Jahre von allen seinen theatralischen Ehrenstellen abgesetzt war, und der arme Chiari ganz in nichts zurücksank. Goldoni verliess Italien und ging nach Frankreich, mit grossem Vertrauen auf Voltaire's Freundschaft und Empfehlung, die, wie ich gehört, ihm die Stelle eines italienischen Sprachmeisters bei einer von den Prinzessinnen zu Versailles verschafft hat. Chiari aber retirirte sich auf ein Landhaus in der Nachbarschaft von Brescia.

„In den Jahren 1764 und 1765 hab' ich in Venedig zehn oder zwölf Stücke von Gozzi aufführen sehen, und selbst zwei oder drei derselben im Manuscripte gelesen: aber kein Werk von der Art hat mir je so wohl gefallen; so dass, als Herr Garrick hier war, es mir unendlich leid that, dass er nicht zur Carnevalszeit gekommen war, um einige davon spielen zu sehen. Ich bin überzeugt, er würde die Originalität von Gozzi's Genie bewundert haben, das, meiner Meinung nach, nächst Shakspeare das wunderbarste ist, das irgend ein Jahrhundert oder Land hervorgebracht hat. Das Eigenthümliche in Gozzi's Geiste verleitet ihn, manche Charaktere und Masken darzustellen, die in der wirklichen Natur nicht gefunden werden, wie der Charakter des Caliban im Sturme; und doch sind diese Charaktere sehr natürlich und wahr, wie der von Caliban.

„Mit dieser erstaunlichen Erfindungskraft, die unter den neuern Dichtern so selten ist, verbindet Gozzi eine grosse Reinigkeit und Stärke der Sprache, Wohlklang der Verse, Verwickelung des Planes, eine Menge von Zwischenfällen, Wahrscheinlichkeit der Entwickelung, Abwechselung in Decorationen und manche andere Schönheiten, die man in einem neuern

„Vor wenigen Monaten erhielt ich die acht Bände des Grafen Carlo Gozzi aus Venedig zugeschickt. Ich hatte mich darauf

---

Drama erwartet. Es ist ein Jammer, dass dieser Schriftsteller durchaus nicht bewogen werden kann, seine Stücke öffentlich bekannt zu machen. Er hat den stärksten Bitten seiner Freunde widerstanden, ohne eine befriedigende Antwort zu geben, warum er eine solche Bekanntmachung so sehr hasst. Einige schreiben dies seiner Anhänglichkeit an eine Schauspielerin zu, welcher er den Profit von den Vorstellungen seiner Stücke lässt: aber ich kann dies schwerlich glauben, weil ihr Profit von so einer öffentlichen Bekanntmachung viel beträchtlicher seyn würde, denk' ich, als der von der Aufführung. Ich denke vielmehr, da Gozzi auf seine Zuhörer eben keinen grossen Werth setzt, so setzt er auch auf diejenigen Dinge, die ihnen gefallen, keinen: und vielleicht war es ein ähnlicher Grund, der den Shakspeare abhielt, bei seinen Lebzeiten eine correcte und vollständige Ausgabe seiner Schauspiele bekannt zu machen. Möchte doch der gute Genius der Italienischen Schaubühne Gozzi's Stücken günstig seyn und nicht zugeben, dass sie derselben beraubt werde! Ich hoffe, sie sollen ein besseres Schicksal haben, als Shakspeare's, und künftige Commentatoren werden sich die Mühe ersparen können, ganze Passagen herzustellen, Sentenzen zu verbessern, Dunkelheiten aufzuklären und die Orthographie zu berichtigen."

Aus einer Anmerkung des Uebersetzers (Joh. Gottl. Schummel, Professor der Geschichte bei der Ritter-Akademie zu Lingnitz) zu Baretti's Excurs über Gozzi möge Folgendes hier noch Platz finden:

„Gegen den Papst bezeigt Gozzi die tiefste Verehrung und rechnet es mit unter die Gräuel der jetzigen Zeit, dass er nicht mehr so verehrt wird, wie sonst. Toleranz ist seine Sache ganz und gar nicht. Wir Ketzer sammt und sonders, namentlich wir Lutheraner, sind bei ihm gar übel angeschrieben, und er bedient sich einmal des Ausdrucks bestemmiando come una luterana. Er ergrimmt auf das heftigste über das Gerücht, das sich in den katholischen Ländern ausgebreitet, „die von elender und blinder Ketzerei befleckten Unterthanen wären reich und nie zeigte sich in ihren Wohnungen die schmutzige Dürftigkeit!" Mit gleichem und dabei gerechterem Eifer, denk' ich, bekämpft er die Laster unseres Jahrhunderts, die Irreligion, den Luxus, die Wollust etc. Alle Freunde der Religion und Tugend sind auch die seinigen, daher eben seine Zuneigung für Boileau. Wen er hingegen für einen Feind derselben hält, den lässt er bei allen Gelegenheiten seine Geissel fühlen, wie Helvetius, Rousseau und Voltaire. Alle neuern Wissenschaften, Versuche und Bemühungen hält er für die Haupthindernisse der Tugend und folglich nicht nur für nichts, sondern für noch schlimmer als nichts. In einem Hochzeitgedichte vermahnt er die Braut, sie solle ja nicht in den neumodischen Büchern lesen, worin

wie auf ein poetisches Bankett köstlichster Gerichte gefreut, da ich sein „Blaues Ungeheuer“ und seine „Zobeide“ im Mscr. gelesen hatte. Doch was wollen Sie? Das Vieh hat seine Dramen sammt und sonders dadurch verschändet, dass er die verdammten Pantalone und Harlekine, Tartaglien und Brighellen darin

---

stände, wie das Blut die menschliche Maschine in Bewegung setzt, und was die Nerven für eine hübsche Sache sind! Er schilt auf diejenigen, welche behaupten, die Dünste aus den Gräbern und die kalten Feuchtigkeiten aus dem vielen Marmor in den Kirchen machten eine pestilenzialische Atmosphäre, die man vermeiden müsste. Die Inoculation der Blattern und die Versuche Ertrunkenen das Leben zu retten, sind seiner Meinung nach Eingriffe in die Vorsehung Gottes. Er spottet über die neuen Versuche und Bemühungen zum Besten des Ackerbaues und des Handels.... Am schlimmsten aber kommen bei ihm die Naturkundigen fort! „Deinen göttlichen Augen ist es bekannt (ruft er in seinen „Astrazione“ aus), ob es den Sterblichen nützt, mit anatomischer Kunst nachzuforschen, ob der Maulesel, das Pferd oder der Jumarr die besten Organe habe, und zum grössten Erstaunen des Naturforschers zu entdecken, dass der Esel wegen seiner vollkommeneren Kehle ein besserer Musiker seyn würde, als ein Pferd.“

„Die Vorurtheile, auf deren Ausrottung man heutzutage so erpicht ist, lässt er sich keineswegs nehmen. Er will's auf sich nehmen zu beweisen, dass sie dem Menschen den grössten Nutzen bringen, selbst bis auf die Astrologen, die im Carneval zu Venedig ihre Künste treiben, bis auf's Looswerfen und bis auf's Besprechen wider den Biss toller Hunde herab. Der Verfall der Magie, Negromantie und anderer solcher Teufelskünste geht ihm ebenfalls recht sehr zu Herzen, wie im zehnten Gesange der Marfisa weitläuftig zu lesen. Endlich noch ein recht starkes Stück zu guterletzt! Er redet davon, dass man ihn in unsern Tagen für keinen erleuchteten Schriftsteller würde gelten lassen. Allein, sagt er, ich begnüge mich mit dem Lobe Sterbender, von denen ich oft durch Boten mit Hochachtungs-Versicherungen belohnt worden bin, die zu mir sagten: Der und der Sterbende empfiehlt sich Ihnen, er schätzt Sie nicht anders als hoch und betont mit dem letzten Hauche, dass Sie in Ihren Schriften Recht haben! Ich hab' Ihnen dafür danken lassen. Hätt' ich gewollt, so hätt' ich nur hinzusetzen können: Sagt ihnen wieder, dass, wenn sie ihren Geist aufgegeben haben werden, möchten sie mir die Gefälligkeit erweisen und die Verfasser fliegender Blätter, Romanisten, Journalisten mit einem Spuk heimsuchen und bei den Beinen ziehen! Aber ich bin nicht rachsüchtig, und so hab' ich sie um diesen Dienst nicht ersuchen mögen!“

Jos. Baretti's Sitten und Gebräuche in Italien. Bresl. 1781. Bd. I, S. 165 ff.

liess, die er nur auf der Bühne vorführen durfte, um dem Geschmacke unserer Canaille auch etwas zu bieten. . . So aber hat er Italien um einen Ruhm gebracht, den er ihm mit wenig Mühe hätte sichern können. Nun hat er vielen Italienern und jedem Ausländer seine Dramen völlig ungeniessbar gemacht. Von der ihm eigenen schmählichen Nachlässigkeit, in Bezug auf Feilen und Glätten von Sprache und Styl in allen seinen Sachen, will ich gar nicht reden. Dabei mochte z. B. Seine gräfliche Gnaden noch für einen der strengsten Puristen in Absicht auf Sprache und Styl gelten! . . . Es gehört wahrlich eine vollständige Indulgenz dazu, um von der Freude, ihn nicht rechtschaffen durchzuprügeln, losgesprochen zu werden. Ein ähnlicher Haufen von Gold und Mist durcheinander ist noch nicht dagewesen.“ [1]) — „Von Gold“, nach Abzug nämlich des Goldes aus den Schachten der Märchenbücher, arabischen Erzählungen u. s. w. Jedenfalls ist das nachträgliche Bocken und Abwerfen des apokalyptischen Märchenreiters von Seiten seines Propheten-Leibpferdes zu beachten, welches — wie jenes von Philostrat beschriebene indische Wunderthier Mastichoras, einen Stachelschweif besitzt, aus welchem es Stacheln auf die Jäger abschiesst [2]) — ähnlich eine literarische Peitsche an derselben Stelle trug. War Baretti in der Londoner Atmosphäre von seinem Vergötterungsdusel ernüchtert worden? Oder war es Guttenberg's Erfindung, die den gedruck-

---

1) „Pochi mesi sono mi furono mandati gli otto volumi del conte Carlo Gozzi di Venezia, e costì m'aspettavo un banchetto poetico de' meglio imbanditi, perchè aveva letto in manoscritto il suo Mostro Turchino e la saa Zobeide. Ma che volete? L'animale ha guasti tutti i suoi drammi ficcando in essi que' suoi maledetti Pantaloni e Arlecchini e Tartagli e Brighelli, che non doveva mostrare se non sulla Scena per dar gusto alla nostra canaglia . . . egli ha defraudata l'Italia d'una gloria che le poteva aggiugnere con poco sconcio, ed ha poi resi del tutto inutili a molti Italiani e ad ogni straniero que' drammi suoi. . . . Lascio andare quella vergognosa sua trascuratezza nel ripulire la lingua e lo stile d'ogni cosa sua. E sì che sua signoria si vorrebbe pure spacciare per uno de' più rigidi puristi su questi due punti! . . . Sarebbe proprio un acquistare l'indulgenza plenaria chi nol bastonasse ben bene. Un mucchio d'oro e di sterco a quel modo non s' è visto più mai.“ (Lettera a Don Francesco Carcano, di Londra 12 Marzo 1784. Scritti scelti etc. raccolti da Pietro Custodi. T. II. p. 319.) — 2) Indic. XLV. 30. ed. Kayser.

ten Zaubermärchen die Prestige der Maschinerien, Verwandlungen und Taschenspielerkünste der Commedia dell' arte abstreifte? Die Teufelserfindung, die Druckschrift! Die entzaubernde Schwarzkunst, die aller schwarzen und weissen Magie, aller Prestige der grossen und kleinen Gaukler ein Ende macht! Wer hat das erste Kaiserreich zermalmt? Wer wird das zweite zermalmen? Der Setzkasten. Und zermalmen mit dem Alpdruck des im Febr. 1868 von den Kammerhussaren des seconde Empire angenommenen „Pressgesetzes“: dieses Bleiklumpens auf dem Setzkasten, den dieser über ein Kleines zu Freikugellettern für den Kaspar zerschroten wird, der auch den Max in die Tinte ritt. Mit dem Pressbengel kämpft selbst die Dummheit, die doch die Götter besiegt, vergebens. Und welche Dummheit ist verstockter und verblendeter, ist mehr Dummheit als die des armseligen Stegreifdespotismus des seconde Empire, der von der Hand in den Mund lebt? Vielleicht war diese Furcht vor dem Entzauberer, dem antimagischen Schwarzkünstler, dem Pressbengel, war diese Furcht der geheime Grund auch von Gozzi's Abneigung und Widerstreben gegen die Herausgabe seiner Fiabe. Nur die deutschen Romantiker, die Schlegelianer, sind gefeit gegen den Gozzi-Exorcismus; sind entzauberungsfest. Und sind es noch heutigen Tages. Ja sie haben sich seit A. W. Schlegel noch tiefer in den Gozzibann hineingehext [1]), so dass Schlegel's Urtheil über Gozzi noch als das nüchternste und kritisch bedachtsamste erscheinen kann. Was Mr. Ph. Chasles in der „Revue de Paris“ durch 5 Nummern [2]) über C. Gozzi geistreichisch klittert, ist für uns bisjetzt lettres closes geblieben.

Wir schliessen die Besprechung Gozzi's mit dem, so viel uns bekannt, jüngsten Urtheil, das ein gewiegter italienischer Literarhistoriker neuerer Zeit über die Tendenz des gefeierten von den Schlegelianern vergötterten Fiabe-Dichters fällt: „Carlo Gozzi besass Genie und Phantasie, diese war aber bei ihm „la Folle de la Maison“ des Malebranche. Er war ein culturfeindlicher Schriftsteller von geringer Bildung, und weit entfernt mit seinen Fiabe zur Bildung seiner Zuschauer beizutragen, ging sein Be-

1) s. Franz Horn: Ueber C. Gozzi's dramatische Poesie. Leipzig 1808. — 2) T. 18, 19, 23, 26, 1. Serie.

streben vielmehr dahin, dieselben herabzuwürdigen, indem er ihnen Grundsätze der Geistesverfinsterung einzuprägen sich bemühte. Er hatte die Unverschämtheit zu behaupten, dass uns im Allgemeinen das Verständniss und das Gefühl für die Cultur und die Erhabenheit der dramatischen Kunst fehle; und wenn sie vorhanden wären: so müsste sich dennoch der komische Dichter einer solchen dramatischen Kunst enthalten, aus Besorgniss, er könnte die Unterwerfung und den Gehorsam des Volkes gegen die Regierungen lockern." [1])

Carlo Gozzi's Genre starb mit ihm aus. Der einzige nennenswerthe seiner Nachahmer ist Giuseppe Foppa, und nach diesem Einzigen kräht kein Hahn. [2]) — Die namhafteren Komödien-Dichter, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. und zu Anfang des 19. die komische Bühne der Italiener mit erwähnenswerthen Lustspielen bereicherten, waren fast alle aus Goldoni's Schule. In Bd. VI. 2 werden die Koryphäen derselben den Kehrausreigen des ital. Drama's, vorauftanzend, eröffnen.

---

1) Carlo Gozzi aveva ingegno e fantasia, ma questa era la Folle de la Maison de Malebranche. Era autore incolto, basso, e tanto lontano dal voler colle sue Fiabe contribuire all' civilimento, che se proponeva cavere di avvi lira i suoi spettatori, toggerendo loro massime di oscurantismo; ebbe la impudenza dire, che la cultura e la sublimità nella drammatica non è intesa nè sentita dall' universale fra noi; e che dove il fosse, doverebbe asternesene l'autore comico per tema di sottrarre i popoli alla devota sommissione ai governi. C. Ugoni, Della Letter. Stal etc. II. Artikel C. Gozzi. — 2) In der Raccolta: Il Teatro moderno etc. finden sich von Gius. Foppa drei Stücke: Don Gusmano, tragicom. T. X. Romilda, dramma. T. XXXIV. Il Suddito fedele, dramma. T. LI.

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.